TEATRUL „REGINA MARIA" • ORADEA • BIHOR - ROMÂNIA • -1-

SUMAR

TEATRUL AZI

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p.2. • FESTIVALUL "CARAGIALE" - Cristina Dumitrescu, Victor Ernest Maşek, Alice Georgescu, p.3. • IDEI: Laicizarea miturilor de Henri Wald, p.8 • Întîlnirea şcolilor europene de teatru, p.9 • DIALOG: "A fi gata" - Peter Brook de vorbă cu George Banu, p.10 • TEATRUL ROMÂNESC ŞI ECONOMIA DE PIAŢĂ: semnează Vai Dobrin, Cornel Popescu, Constantin Măciucă, Olivia Şireanu-Chirvasiu, p.12 • CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE: La Galaţi, lucruri mari, de Alice Georgescu, p.18, convorbire cu Adrian Lupu, p.19 • MOARTEA UNUI ARTIST: Eugenia Zaharia, p.21 • DIALOG cu Maia Morgenstern, p.22, Alexander Hausvater, p.24, Tania Filip, p.26 • Paul Bortnovski la 70 de ani, p.28 • CRONICA: NĂPASTA; COSMA; ACTORI ŞI TRĂDĂTORI; TEATRUL SEMINAR; CUTIA CU MOLII; TEATRUL COMIC; EXISTĂ NERVI; FARSE POPULARE AMBULANTE; CEZAR, MĂSCĂRICIUL PIRAŢILOR; ROBESPIERRE ŞI REGELE; PIAF; DOI ÎNTR-UN BALANSOAR; ŞANTAJ; SAMBA BRASIL; REGELE LEAR; IOSIF ŞI AMANTA SA; p.29 • FUNDAŢIA TEATRU XXI, premiul HORIA LOVINESCU şi premiile UNITER, p.45 • MĂ-NTORC ŞI ZIC, p.46 • PROSCENIUM: convorbire cu Ştefan Bănică jr., pg.47 • ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII de Valeriu Moisescu, p.48 • CIVILIZAŢIA IMAGINII: convorbire cu Dominique Bagouet, p.49 • SPECTACOLUL STRĂZII de Adriana Bittel, p.50 • TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII, p.51 • SCENA LUMII: spectacole spaniole, Congresul asociaţiei internaţionale a criticilor de teatru de V.Silvestru, Teatrul la Bogota de Al.Tocilescu, Bonn - capitala europeană a teatrului, Europa în armonie de Doina Papp, p.53 • MOARTEA UNUI ARTIST: Aura Buzescu, Cornel Dumitraş, Florin Vasiliu, p.63.

REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

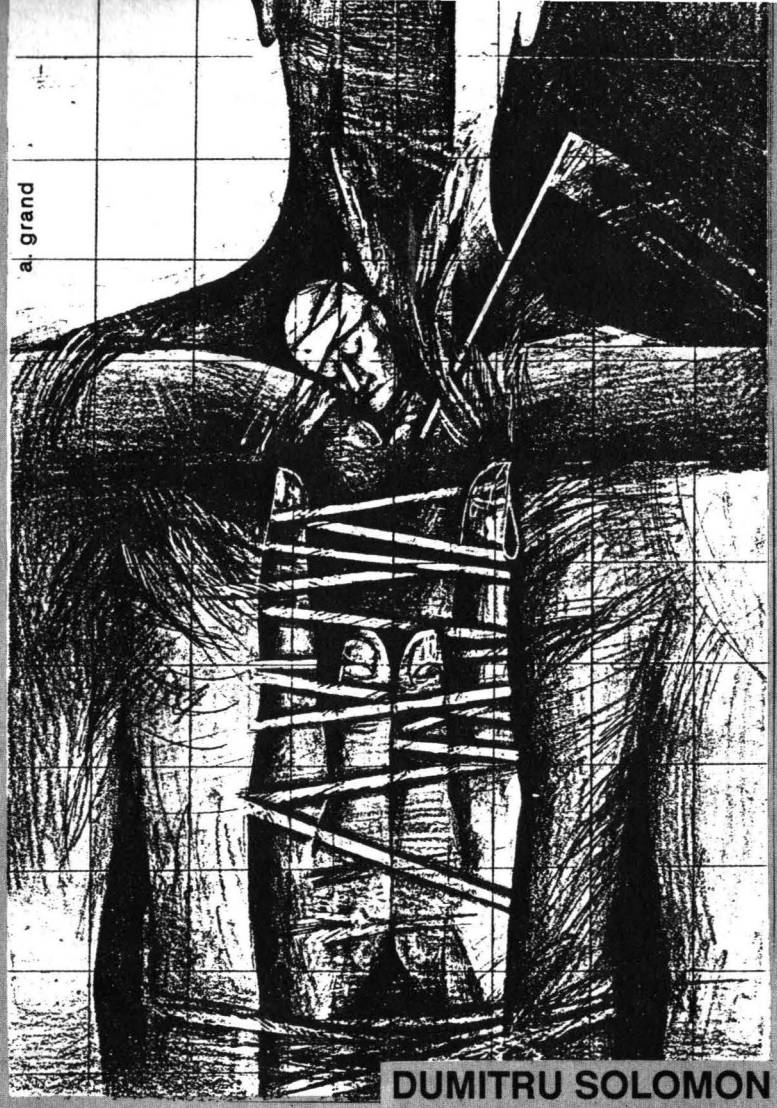
Redacţia şi administraţia
B-dul Nicolae Bălcescu nr.2
tel: 614.35.58

REDACŢIA

• DUMITRU SOLOMON
(redactor şef)
• MAGDALENA BOIANGIU
(secretar general de redacţie)
• CRISTINA DUMITRESCU
• ALICE GEORGESCU
• VICTOR PARHON
• ADRIANA GRAND
(prezentare artistică)
• IOANA POPESCU
(tehnoredactare)

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la:
"RODIPET" S.A. P.O. BOX 33-57, telex 11995, 11034, FAX 90-17.40 Bucureşti, Piaţa Presei libere nr.1, sector1; sau; "ORION" S.R.L., Splaiul Independenţei nr. 202 A, sector 6, Bucureşti, telefon 17.34.07, FAX (400)-42.41.69.

Cop.I: Maia Morgenstern
Cop.II: Ştefan Bănică jr.
foto: gabriel miron
Cop.III: Dina Cocea
Cop.IV: Hangiţa de Goldoni, regia Ţino Geirum la Theater Ensemble "Pygmalion" - Viena



DUMITRU SOLOMON

NE VINDEM SUFLETUL ?

ANTITEZE

Corabia culturii noastre navighează printre stînci. S-a lovit deja de cîteva vîrfuri necruţătoare, a luat apă şi riscă să se scufunde. S-au lansat semnale disperate, au curs lacrimi şi, mai ales, au curs multe, multe vorbe... S-a vorbit despre acest iminent naufragiu în presă, la reuniuni şi simpozioane, la radio, la televiziune, la guvern şi la parlament. Multe reviste literare şi-au încetat apariţia, altele agonizează, editurile de stat - dintre cele mai prestigioase şi mai fecunde - se află într-un cerc vicios căruia i s-a găsit o denumire cît se poate de contemporană economiei de tranziţie: blocaj financiar. Cu sau fără bani, cultura trage să moară.

Publicaţiile editate de Ministerul Culturii, printre care se prenumără şi revista noastră, păreau a fi mai la adăpost. Dar, cu felia transparentă din buget (o altă accepţie a transparenţei, care va să zică), Ministerul Culturii nu va reuşi să le asigure multă vreme supravieţuirea.

Teatrele, la rîndul lor, sînt din ce în ce mai aproape de capătul puterilor şi, fiecare în parte, se bazează pe puterile altora, respectiv pe puterile locale, instituţii şi sponsori.

Navigaţia între Scyla şi Caribda am învăţat-o în perioada totalitară comunistă. Nava culturii s-a strecurat binişor, fără a suferi avarii importante. Stîncile tranziţiei sînt însă mai perfide, iar priceperea noastră de navigatori mai săracă. Dumnezeu şi guvernul par să-şi fi luat ochii de la noi. Iată-ne, aşadar, în situaţia de a fi pulverizaţi. Cei care vor să privatizeze cultura au calculat greşit. E prea devreme. Sau prea tîrziu.

O lege a sponsorizării care să încurajeze şi mecenatul artistic nu există şi nici nu pare a fi în atenţia puterii. Puterea vrea impozite cît mai multe, mai mari şi nicidecum reducerea impozitelor pentru cei care ar încuraja material fiinţa culturală. Nu putem conta, deci, nici pe salvatorii probabili, care să întindă o mînă în aceste momente de pericol.

Ce vom face? Noi, revista "Teatrul azi", vom conta cît se mai poate pe bărcile de salvare ale Ministerului Culturii. Iar dacă şi acestea vor lua apă... ne vom vinde. Fiindcă nu putem concepe dispariţia singurei reviste de teatru din România, vom ceda probabil în faţa aceluia care va dori să ne cumpere. Ne vom vinde sufletul, ca Faust? Fără ezitare? Fără durere? Şi fără anestezie? Să sperăm că nu vom fi siliţi să ne vindem sufletul lui Mephisto, ci unui trimis al Domnului. ■

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU „I.L.CARAGIALE“ PREMII

MARELE PREMIU AL FESTIVALULUI DE TEATRU "I.L.CARAGIALE" ȘI TROFEUL MUNICIPIULUI BUCUREȘTI s-au acordat ex-aequo Teatrului Național din Craiova, pentru piesa TITUS ANDRONICUS de W.Shakespeare (regia Silviu Purcărete, scenografia Ștefania Cenean) și Teatrului Național București pentru piesa LIVADA DE VIȘINI de A.P.Cehov (regia Andrei Șerban, scenografia Mihai Mădescu). Trofeul Municipiului București este transmisibil și s-a acordat Teatrului Național din Craiova.

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL CU O PIESĂ ROMÂNEASCĂ a fost acordat Teatrului Național Tîrgu Mureș - Secția Maghiară pentru piesa CRUCIADA COPIILOR de Lucian Blaga (regia Victor Ioan Frunză, scenografia Adriana Grand).

PREMIUL UNITER PENTRU ORIGINALITATE ÎN CREAȚIA REGIZORALĂ s-a acordat ex-aequo spectacolelor: ...AU PUS CĂTUȘE FLORILOR... de F.Arrabal - Teatrul Odeon (regia Alexander Hausvater, scenografia Constantin Ciubotariu), LECȚIA de Eugène Ionesco - Teatrul Național din Cluj (regia Mihai Măniuțiu) și CÎNTĂREAȚA CHEALĂ de Eugène Ionesco - Teatrul Maghiar din Cluj (regia Tompa Gábor).

PREMIUL "TOMA CARAGIU" PENTRU CEL MAI VALOROS DEBUT s-a acordat Ancăi Berlogea, pentru EQUUS de Peter Shaffer (Studioul Casandra).

PREMIUL PENTRU SCENOGRAFIE - ex-aequo, pentru costume: Maria Miu, Sever Frențiu, Dragoș Buhagiar (JACQUES ȘI STĂPÎNUL SĂU de Milan Kundera) și decoruri: Ștefania Cenean (TITUS ANDRONICUS).

PREMIUL "LUCIA STURDZA BULANDRA" PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE FEMININĂ - ex-aequo, Carmen Galin (rolul Charlotta Ivanovna din LIVADA DE VIȘINI) și Ozana Oancea (rolul Lavinia din TITUS ANDRONICUS).

PREMIUL "COSTACHE ARISTIA" PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE MASCULINĂ - Ștefan Iordache (rolul Titus Andronicus din TITUS ANDRONICUS).

PREMIUL "ION SAVA" PENTRU REGIE, ex-aequo, lui Silviu Purcărete (TITUS ANDRONICUS) și Victor Ioan Frunză (CRUCIADA COPIILOR).

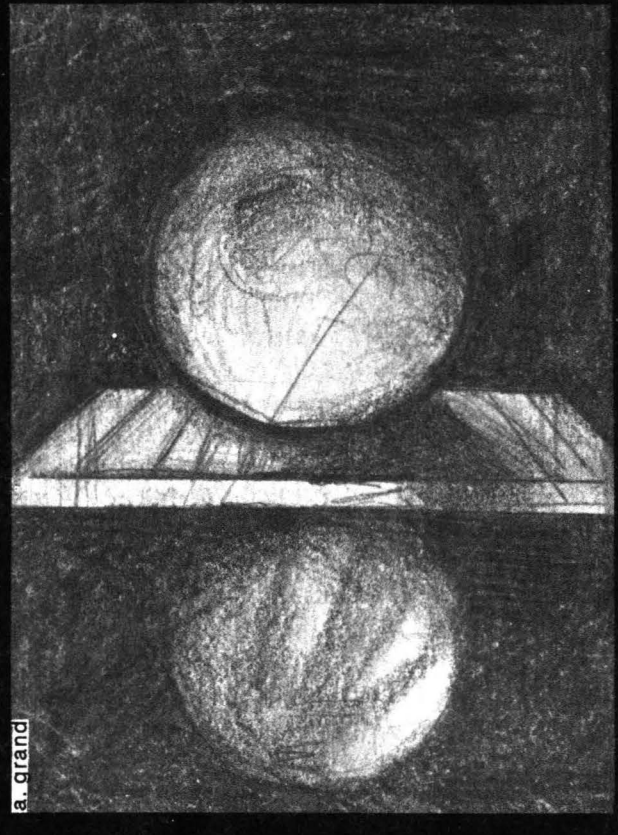
Juriul a acordat de asemenea premiile oferite de sponsori ai Festivalului:

PREMIUL PENTRU MONTAREA UNUI TEXT DRAMATIC VALOROS oferit de "Mold-informbusiness", filiala din România, trupei Teatrului "Eugen Ionescu" din Chișinău, pentru IOSIF ȘI AMANTA SA de Val Butnaru.

PREMIUL ZIARULUI "LIBERTATEA" PENTRU CEA MAI SPIRITUALĂ CONTRIBUȚIE ARTISTICĂ ÎN FESTIVAL: Alexandru Repan și Mitică Popescu pentru rolurile din JACQUES ȘI STĂPÎNUL SĂU de Milan Kundera (Teatrul Mic).

PREMIUL ZIARULUI "CAȚAVENCU" PENTRU GRADUL DE PERICULOZITATE AL PRESTAȚIEI ARTISTICE: Ilie Gheorghe pentru rolul Aaron din TITUS ANDRONICUS (Teatrul Național Craiova).

PREMIUL TINERETII OFERIT DE CCT ex-aequo: Cristian Iacob pentru rolul din EQUUS de Peter Shaffer (Academia de Teatru și Film) și Adi Carauleanu pentru rolul din SOCRATE de Dumitru Solomon (Teatrul Național Iași).



a. grand

CELE BUNE, CELE RELE ŞI NENUMĂRATE ÎNTREBĂRI

E destul de greu să aşterni pe hîrtie "bune" şi "rele" despre Festival, fără să încurci - sau fără să amesteci - coloanele. Şi asta nu din subiectivitate (la urma urmei, un punct de vedere subiectiv mi s-a cerut) ci pentru că, într-adevăr, bune şi rele s-au amestecat pînă la un punct. Sau **de la** un punct. De pildă:

SELECŢIA aş trece-o prima - fără ezitare şi, bineînţeles, fără modestie - la bune. Pentru că a reuşit să se apropie de ceea ce, cred, trebuie să fie "obiectivul ei prioritar": conturarea unei imagini corecte a stagiunii, adică reunirea, ordonarea momentelor semnificative înregistrate de-a lungul unui an şi de-a latul unei ţări. Mai corect, al spaţiului românesc, pentru că au fost prezente şi trupe din Basarabia.

DAR: ce te faci cu un spectacol ca **Socrate** de Dumitru Solomon, excelent la premieră, la Iaşi, bun în reprezentaţiile următoare, dar de nerecunoscut la Bucureşti în timpul Festivalului? Atît de "altceva" încît n-au lipsit privirile iscoditoare, suspicioase, care întrebau (afirmînd, de fapt) care o fi malversaţiunea ce justifică selecţia. Şi ar mai fi ceva, legat de selecţie. Un singur spectacol a fost adus de altcineva decît "echipa" pentru a cărei competenţă şi onestitate profesională mi-am asumat-şi-mi asum oricînd, cu ochii scoşi, nu doar închişi - responsabilitatea. Din punctul meu de vedere acel spectacol (nici nu contează care, nici nu contează cine) nu avea ce căuta în program. Port această responsabilitate, e drept să o port şi nu mi-e lesne.

DECI: unde trec selecţia? La bune? La rele? Pînă una-alta, la capitolul întrebări.

MEDIATIZAREA Festivalului (asta, ca să folosesc termenul cel nou, pentru că de popularizare ne-am săturat cu toţii) aş trece-o tot la bune. Şi tot fără ezitare. Pentru că, fără a da zvoană-n ţară, degeaba este teatrul românesc tronsonul cel mai împlinit al segmentului cel mai bun (sau invers), cultura, tronson şi segment valide ale unei societăţi suferinde peste măsură. Nimeni n-ar şti nimic şi, "sub pecetea tainei", s-ar anemia poate şi el, teatrul. Cred că e bine că "a urlat tîrgul", cred că n-am făcut o greşeală acceptînd postura (nu o dată ridicolă, întotdeauna stînjenitoare) de a apărea la televizor (cu televizorul...) şi în presa de toate anumitele părţi (hapul cel mai greu de înghiţit, recunosc), de a apărea mai des ca "senzaţia de catifelare" sau ca "Gauloises blondes, cigarette internationale".

DAR: scriind toată lumea vrute şi nevrute (mă refer strict la Informaţiile difuzate, nu la judecăţile de valoare; aici, fiecare pasăre...), anunţînd trăsnăi, susţinînd enormităţi (tot la nivelul Informaţiei), urmărind cu delicii doar posibilele "pete de culoare", nu s-a dat o imagine - nedorită dacă nu denigratoare - Festivalului? N-a devenit un fel de "Incredibil dar adevărat: o mamă în vîrstă de opt luni, alăptată de fiica ei în vîrstă de opt ani"? Nu am fost, în această privinţă, ucenicul vrăjitor?

DECI: unde trec mediatizarea? La bune? La rele? Pînă una-alta, la capitolul întrebări.

AFLUENŢA PUBLICULUI, nici nu încape îndoială, este un lucru foarte bun. Eu încă nu mi-am vindecat privirea de imaginea sălilor goale pe care le-am văzut cu toţii la unele spectacole ale ediţiei anterioare. Faptul că lumea vine la teatru deşi tot felul de Casandre vestesc iminentul divorţ între arta spectacolului şi rostul ei de a fi, adică spectatorii, acest fapt, acest "nu hotărît" adresat Casandrelor este minunat. Coada la teatru ne mai potoleşte umilinţa cozilor la carne şi la "ouă de camion".

DAR: cînd se ajunge ca juriul să poată intra la **...au pus cătuşe florilor...** doar cu preţul integrităţii corporale a directorului Teatrului "Odeon" şi (pardon) directorul Festivalului să fie parţial storcit de lume apoi parţial recuperat (şi haiduceşte intervievat, pe capota unei maşini unde tocmai se afla prăbuşit confortabil), cînd se ajunge la toate acestea mai putem spune entuziast - "da, publicul are nevoie de teatru!"? Dacă avea nevoie, într-adevăr, de teatru, nu putea vedea acest spectacol **bucureştean** în anul care a trecut de cînd se joacă, sau a doua zi după reprezentaţia din Festival? Nu e, mai curînd (ori în egală măsură) nevoia de "hai, ţăţică, şi noi, că merge toată lumea"?

DECI: unde trec afluenţa de public? La bune? La rele? Pînă una-alta, la capitolul întrebări.

Şi întrebări mai am. Nenumărate. Voi încerca să le răspund (deşi nu sînt deloc sigură că voi reuşi) în ediţia a patra şi a cincea.

CRISTINA DUMITRESCU
fost (şi viitor?) director al Festivalului

foto: dan vatamaniuc

salat lehel, spolarics andrea şi boér ferenc în spectacolul cîntareata cheală

PREMII CARE MĂGULESC, PREMII CARE CONSACRĂ

De fiecare dată cînd am făcut parte dintr-un juriu, obligat să selecteze valori spre a le premia, m-am simţit frustrat. Pentru că disocierea între valori apropiate este însoţită întotdeauna de regretul de a fi obligat să renunţi la altele care-ţi plac şi pe care ţi le-ai dori deopotrivă. Mult mai simplu e cînd nu-ţi vine să premiezi nici una din oferte, deoarece nici una nu-ţi pare suficient de merituoasă. De aceea, ca să revin la Festivalul trecut, aş fi fost mult mai împăcat să nu acordăm nici un premiu de interpretare feminină decît să fi lăsat în afara selecţiei noastre valorizatoare spectacole precum **Cîntăreaţa cheală**; sau, la altă secţiune, interpretări de valoarea tandemului Al.Repan - Mitică Popescu. De aici atîtea premii **ex-aequo**. Dacă, privită din interiorul juriului, această inflaţie de premii a avut în primul rînd rolul de a ne linişti conştiinţele, din exterior şi din perspectiva necesităţii de a reinstaura o judicioasă, chiar dacă necruţătoare, scară a valorilor, ea a prejudiciat ierarhizările corecte care, singure, stimulează creaţia.

Din acest punct de vedere, strict obiectiv, un număr mai restrîns de premii ar fi fost preferabil, căci aşa cum s-a remarcat pe drept cuvînt în presă: "A premia pe toată lumea înseamnă a nu consacra pe nimeni". Astfel, chiar dacă putem privi în ochi pe oricine fiindcă n-am nedreptăţit pe nimeni, nu ne putem felicita că am contribuit prea mult la dezomogenizarea valorilor. Multe distincţii ar putea fi lăsate în seama altor festivaluri, mai puţin importante decît unul de rang naţional. Altfel, vom premia mai departe pe unul din doi sau cel mult trei, ca în cazul distingerii celui mai bun spectacol prezentat de o trupă basarabeană sau a celei mai valoroase puneri în scenă a unui text românesc. În ambele cazuri avem de-a face în fapt cu nişte automatisme rămase de pe timpul "Cîntării României", cînd între criteriile avute în vedere la acordarea premiilor funcţionau şi cele ale unei proporţionale repartizări pe regiuni şi etnii.

Pentru eventualitatea stabilirii unui nou tip de palmares, la următoarea ediţie a Festivalului, mi se pare oportună nu mărirea numărului de premii, cum au vrut unii, ci restrîngerea lui la ipostazele esenţiale ale valorilor performante: **un** premiu pentru cel mai bun spectacol, **unul** pentru cea mai bună regie, altul pentru cea mai bună interpretare (feminină şi masculină) şi, în sfîrşit, **unul** pentru scenografie. Şi nu văd nici un rău dacă, foarte probabil, acelaşi spectacol de excepţie ar obţine mai multe sau chiar toate aceste distincţii. Sigur, nu mi-aş dori să fac parte dintr-un asemenea juriu, căci stresul alegerii şi renunţării ar fi atunci mult mai mare. Mi-aş dori însă să fiu eu cel laureat, cunoscînd astfel o autentică şi stabilă consacrare.

VICTOR ERNEST MAŞEK

FESTIVAL = FESTIVITATE SAU FESTIVISM?

Un comentariu apărut după ce întîmplarea la care el se referă a ieşit (de mult) din atenţia oamenilor are frumoase şanse de a nu mai interesa pe nimeni. Iată de ce mă voi ocupa aici nu atît de felul în care s-a desfăşurat ediţia 1992 a Festivalului naţional de teatru "Ion Luca Caragiale", cît de unele chestiuni generale, susceptibile, cred, să-şi păstreze actualitatea atîta vreme cît noi ne vom păstra mentalitatea. Adică - e de prevăzut - destui ani de-acum încolo.

Mai întîi, ar fi bine poate să ne lămurim exact ce este un festival (căci plebicistul ştim ce e) şi pentru cine se "face" el. Luînd-o etimologic, festivalul este o serbare, o sărbătoare (festivitate) prilejuită de reunirea unor produse artistice, în cazul nostru - teatrale, de calitate cel puţin bună. La ediţia din acest an condiţia din urmă, calitatea deci, a fost (cu absolut nesemnificative excepţii) un bun cîştigat, dincolo de modul în care s-au prezentat efectiv unele spectacole; faptul că m-am aflat printre selecţioneri nu-mi interzice să observ că oferta de principiu a fost gîndită înţelept, astfel încît să cuprindă reprezentaţii pentru toate gusturile (bune), adică opere scenice variate ca stil ori măcar mijloace de expresie. Problema este însă **cine** a avut posibilitatea să le aprecieze. Din cît am putut observa, la toate spectacolele din festival cea mai mare parte a auditoriului era formată din oameni de teatru; spectatori "obişnuiţi" - de ce să ne mintim? - n-au prea fost. Faptul că la fiecare reprezentaţie numărul locurilor s-a dovedit neîndestulător a ţinut mai degrabă de proasta organizare decît de o reală cerere a publicului. Şi nu fiindcă n-ar fi existat destui amatori, ci fiindcă reclama făcută evenimentului s-a limitat la discursive "materiale" apărute în ziare sau difuzate în emisiunile radio-TV specializate, cu vreo săptămînă înainte; în rest - doar cîteva afişe... Atmosfera de **sărbătoare** aşteptată cu emoţie şi bucurie pe care-o avea oraşul pe cînd doar se zvonea despre, de pildă, Balul de cristal al doamnei Valmy a lipsit acum cu totul...

Ceea ce n-a lipsit, în schimb, a fost tensiunea produsă de aşteptarea decernării premiilor; şi nu cred că mă înşel presupunînd că ideea - inevitabil stresantă - de competiţie a afectat în multe cazuri starea de spirit a

DEZBATERI ÎN TRANZIŢIE

Dintre cei veniţi cu sacul la Festival, ca la pomul lăudat, mulţi şi-au lăsat sacii pe la garderobele sălilor de teatru şi s-au înghesuit în sala de la parter a Uniunii Teatrale (care abia i-a cuprins!) ca să dezbată sau să asculte dezbaterile organizate de UNITER, cu moderatori, invitaţi speciali (regizori, dramaturgi, directori de teatru), ziarişti, radio, televiziune, invitaţi străini, studenţi, curteni, oşteni... Sub titlul metaforic-ştrengăresc "Trilogia tranziţiei" s-au consumat trei (fireşte) discuţii: una despre dramaturgia românească, una despre regizori (români) şi alta despre public (tot românesc). De ce tocmai aceste probleme şi nu altele? Pentru că acestea par să indice punctele (mai) nevralgice ale teatrului românesc de azi.

În dezbaterea privind dramaturgia, "moderată" cu aplomb de Marian Popescu, opiniile s-au bătut cap în cap. Unii (bineînţeles, dramaturgi) au afirmat că nu se joacă dramaturgie românească, dar că sînt împotriva unei legi care să oblige teatrele s-o joace, alţii au spus că, dimpotrivă, se joacă dramaturgie românească, dar să fie obligate teatrele s-o joace. Unii au susţinut că toată dramaturgia românească de pînă la revoluţie este caducă şi roşie (ba nu, chiar toată cultura), alţii au ripostat că, din contră, cea mai bună parte a dramaturgiei (şi a culturii) este disidentă (fără culoare). Căutîndu-se literatura de sertar, nu a fost găsită. Nici nodurile în papură n-au fost găsite. Deşi tezele s-au bătut cap în cap, nu s-au înregistrat capete sparte. H.Gârbea: Dacă teatrele vor fi obligate să joace dramaturgie românească, eu unul mă las de dramaturgie. V.Silvestru: În paguba cui? H.Gârbea: A ambelor părţi. Replicile au fost rostite cu zîmbetul pe buze. Finalmente, s-a hotărît că e bine să se joace piese româneşti. Dezacordurile s-au exprimat doar cu privire la care piese ar trebui să se joace şi care nu.

În dezbaterea cu privire la regie, moderată, mai timid decît îi e felul, de Valentin Silvestru, n-au prea fost controverse. Toţi au fost de acord că regizorii trebuie să aibă program, personalitate şi visuri. Nimeni nu a reuşit să explice însă de ce sînt atît de mulţi regizori fără program, personalitate şi visuri şi tocmai aceştia fac cele mai multe spectacole. Unii au motivat că o parte dintre regizorii cu program, personalitate şi visuri au devenit directori de teatre sau director general al teatrelor şi că asta îi cam împiedică să-şi facă meseria. Nimeni însă n-a emis părerea că, în acest caz, e bine

participanţilor direcţi la festival. Dar, de fapt, de ce trebuie ca festivalul să fie, pînă la urmă, un concurs? Nicăieri în lume - fiindcă tot ne obsedează chestiunea - festivalurile teatrale importante şi serioase nu sînt transformate în "întreceri". La noi însă persistă cu îndîrjire convingerea că frunţile neîncununate de lauri nu pot sta sus. Şi, gîndind probabil că într-o democraţie (mai ales tînără) trebuie să stea astfel cît mai multe creştete, juriul ediţiei '92 a atins recordul: a distribuit 8 premii oficiale între 16 premianţi, amintindu-ne, foarte ireverenţios, vorba populară cu împărţitul a două paie la trei... ştie toată lumea ce! Plătim oare mai departe tribut "viziunii" festivist-sindicaliste de pe vremea "Cîntării României"? Lăsînd la o parte faptul că banii meniţi acestor recompense, ridicol de puţini, în fond, şi strînşi cu penibile stratageme, ar fi fost mult mai folositori ca subvenţie acordată (să nu zic aruncată) eventual chiar unor teatre, prezente sau nu la festival. Acesta şi-ar fi menţinut caracterul sărbătoresc - însăşi invitarea unei trupe la un astfel de eveniment trebuie privită ca o distincţie -, ar fi iscat mai multă voioşie şi mai puţină iritare. E-adevărat, n-ar mai fi fost atît de festiv...

ALICE GEORGESCU

crucia a copiilor, teatrul naţional tîrgu mureş secţia maghiara

foto: dan vatamaniuc

ştefan iordache, andrei popescu şi tudor gheorghe în titus andronicus

să promovăm din nou în posturile de directori de teatre funcţionari culturali. Dilemă din care nu putem ieşi - s-a spus - decît după ce vor termina şcoala noile promoţii de regizori. Şi dacă şi pe aceştia îi pune directori de teatre pe posturile rămase neocupate (de regizori)? La întrebarea asta nu s-a răspuns, fiindcă nu s-a pus.

La dezbaterea despre public (moderator-surîzător Corina Şuteu) a lipsit publicul. Nu numai din sălile de spectacole, dar şi din sala dezbaterii. Fiind absentă "altera pars", cei prezenţi s-au înţeles bine între ei. Ori să fie adus publicul cu autobuzele la teatru, ori să fie adus teatrul cu autobuzele la public. Discuţia avea loc după scumpirea benzinei şi a motorinei şi înainte de ieftinirea benzinei şi scumpirea motorinei. Adică într-o perioadă de tranziţie. Perioada de tranziţie e vinovată, de fapt, de toate relele. De aici şi titlul generic ales de organizatorii uniterieni – "Trilogia tranziţiei", cu trimitere la "Trilogia antică" alcătuită din, numai, tragedii.

Dezbaterile au fost bune şi utile, fiindcă au prelungit alte dezbateri bune şi utile şi anticipează noi dezbateri bune şi utile, toate în tranziţie. Atmosfera a fost demnă, intelectuală şi intens mediatizată.

OBSERVATOR

HENRI WALD
LAICIZAREA MITURILOR

"...ceea ce caracterizează nivelul uman este prezenţa acestor vaste sisteme de medieri care sînt limbajul,uneltele,religia".
J.P.VERNANT

Mitul este, într-adevăr, o ficţiune, dar nicidecum o aberaţie, ci o ficţiune prin care oamenii au început să caute adevărul despre lume şi despre rostul lor. Însă, în mituri, din pricina ignoranţei, neputinţei şi fricii, primele explicaţii s-au format răsturnat: zeii l-au creat pe oameni, nu oamenii l-au creat pe zei, veşnicia este primordială, iar vremelnicia, secundă. Chiar şi aşa răsturnate, explicaţiile mitice conţin deja, în germene, cel puţin două adevăruri fundamentale: efectele văzute sînt produse de cauze nevăzute şi lucrurile trecătoare au în ele şi ceva stabil.

Miturile sînt atît de înrădăcinate în gîndire încît continuă să fie active şi după ce cunoaşterea a izbutit să ajungă la o înţelegere conceptuală şi teoretică, ştiinţifică şi filozofică a lumii. Unii socotesc că teoriile noastre conceptuale nu depăşesc miturile, ci doar le dau o formă laică şi chiar sărăcită.

C.G.Jung spunea că "nu e deloc de mirare de vreme ce aceste imagini sînt reziduurile unor experienţe de mai multe ori milenare de luptă pentru adaptare şi existenţă", iar Henri Bergson scria că "trebuie într-adevăr să lupţi împotriva ta însuţi pentru a-ţi reprezenta principiile mecanicii altfel decît inscrise dintotdeauna pe nişte table transcendente pe care ştiinţa modernă ar trebui să le caute pe un alt Sinai".

Este, deci, firească tentaţia de a privi miturile profane ale veacului nostru ca pe tot atîtea forme laice ale unor mituri străvechi. Rasa, clasa, masa, civilizaţiile extraterestre, imaginea sînt principalele forme laice pe care le-au căpătat anumite mituri arhetipale: întemeietorul, Salvatorul, Androginul, Celălalt tărîm, Paradisul.

Mircea Eliade se întreba "dacă mitul nu este o creaţie puerilă şi aberantă a umanităţii «primitive», ci expresia unui mod de a fi în lume, ce au devenit miturile în societăţile moderne ? Sau mai exact: ce anume a luat locul esenţial pe care mitul îl deţinea în societăţile tradiţionale ?".

Rasele au existat şi mai există şi astăzi într-o oarecare măsură, deşi înălţarea oamenilor deasupra naturii şi pătrunderea lor mereu mai adînc în cultură atribuie individualităţii o importanţă mult mai mare decît obîrşiei. Dar rasismul, care mitifică o anumită rasă şi o aşază deasupra tuturor celorlalte, este mai recent. Fundamentarea lui ideologică a apărut în veacul trecut. Arnold J. Toynbee precizează că "omul nordic a fost pentru prima oară prezentat ca vedetă de un aristocrat francez, contele de Gobineau, în veacul al XIX-lea. Idolatria sa a «bestiei blonde» a fost un incident în controversele care au purces din Revoluţia franceză". Revoluţionarii susţineau că, în geneza poporului francez, Galii au fost mult mai importanţi decît Francii. Gobineau a replicat cu apologia rasei germane. Rasismul porneşte de la credinţa că rasa coboară dintr-un erou întemeietor şi paradigmatic, din ale cărui însuşiri superioare se împărtăşesc toţi membrii săi. De aceea s-a zbătut nazismul să-i înoculască pe Moise şi Iisus cu Wotan sau Odin. Dincolo de toate motivele laice, Hitler a vrut să distrugă tradiţionalul "popor ales" pentru a face loc unui nou popor ales: germanii. Antirasismul nu este doar o luptă ştiinţifică şi politică, ci mai presus de toate, morală: să călăuzească înaintarea conştiinţei de la cultul rasei la cultivarea individualităţii, de la ura intertribală la colaborarea interindividuală.

Mitificînd clasa proletarilor, Marx a dat o variantă modernă arhaicului mit al Salvatorului. Evident, în concepţia lui, Mesia nu mai este o individualitate, ci o colectivitate: proletariatul eliberează omenirea de exploatare - "păcatul originar" şi o conduce în comunism - "ţara făgăduinţei". De această interpretare s-au apropiat şi Nikolai Berdiaev şi Mircea Eliade. "Ideea mesianismului proletar - scria Berdiaev - ideea că proletariatul are o misiune particulară de îndeplinit în lume, că este chemat să elibereze umanitatea, să-i dea forţă şi fericire, să rezolve toate problemele angoasante ale vieţii, iată în ce consistă creaţia cea mai originală a lui Marx". Iar Mircea Eliade scrie că "este evident că autorul Manifestului comunist reia şi prelungeşte unul din marile mituri escatologice ale lumii asiatico-mediteraneene, adică rolul mîntuitor al Dreptului («alesul» sau «unsul» sau «inocentul» sau «mesagerul» zilelor noastre, proletariatul), ale cărui suferinţe sînt chemate să schimbe statutul ontologic al lumii". "Sfîrşitul timpurilor" devine, astfel, sfîrşitul preistoriei.

Spre deosebire de mulţimi, popoare, neamuri, masa este un produs al veacului nostru, al mijloacelor electronice de informare şi al diverselor totalitarisme; masa este mitul contemporan al androginului şi exprimă nostalgia indistincţiei primordiale, a acelui timp neînceput în care valorile opuse - în primul rînd binele şi răul - nu se iviseră încă, iar individualitatea nu se diferenţiase de comunitate. Prin dizolvarea individualităţilor în masă, contemporanii noştri încearcă să scape de tensiunea dramatică a dialogului, a spiritului critic, a iniţiativei, a luptei pentru un ideal, a responsabilităţii. Elias Canetti sublinia că "numai în masă se poate elibera omul de fobia contactului. Este singura situaţie în care această fobie se răstoarnă în contrariul ei". Iar Jean Beaudrillard precizează că "masa nu e masă decît pentru că energia ei socială s-a răcit. Este un stoc rece, capabil să absoarbă şi să neutralizeze toate energiile calde". După prăbuşirea atîtor tradiţionalisme şi milenarisme, este de înţeles că oamenii nu mai vor să îngădue nici trecutului şi nici viitorului să le jefuiască prezentul, dar prezentul este cel mai puţin uman moment al timpului; "aruncarea într-un entuziasm fără ziua de mîine" nu este o soluţie, ci un simptom al crizei morale în care se află, astăzi, omenirea. Omul nu poate trăi omeneşte fără idealuri, chiar dacă le schimbă din cînd în cînd.

Cultul prezentului, al clipei, al efemerului nu este răspunsul cel mai potrivit crizei morale în care se află societatea contemporană. Nici noua artă figurativă a cotidianului nu poate fi decît vremelnică.

Sensul prezentului a fost întotdeauna viitorul; şi trecutul a fost cîndva viitor, iar prezentul nu este decît momentul în care viitorul devine trecut. "Soluţia" pe care poate să o ofere o "civilizaţie extraterestră pe o farfurie zburătoare" nu este decît modalitatea "ştiinţifică" pe care a căpătat-o astăzi providenţa "celuilalt tărîm". Ameninţările viitorului nu se află ascunse în timp aşa cum sînt ascunse capcanele în spaţiu. Viitorul depinde de activitatea prezen-

IDEI

tului; ei nu este o existenţă, ci doar o posibilitate; ei nu ne aşteaptă, ci este făurit de noi; ei este în mult mai mare măsură proiectat decît prevăzut. Dorinţa de a trăi într-un prezent continuu este o altă expresie profană a Paradisului, în care omul nu "căzuse" încă din eternitate în timp şi, mai ales, în istorie. După ce H. Bergson a demonstrat că timpul este cu totul altceva decît spaţiul, civilizaţia contemporană a imaginii vrea, după ce a constatat ireversibilitatea trecutului şi primejdiile viitorului, să oprească timpul, mai ales istoria, prin anti-artă, amoralism, droguri şi aşa mai departe. Repetarea abuzivă a aceloraşi sunete, a aceloraşi culori, a aceloraşi gesturi, a aceloraşi cuvinte încearcă şi ea să reducă variabilitatea timpului la stabilitatea spaţiului. Refuzul istoriei a avut filozofiile lui: fenomenologia a pus-o în paranteză, structuralismul i-a întors spatele, iar trăirismul, la noi, a încercat s-o boicoteze.

Evaziunea din timp este o năzuinţă străveche a omului. În spaţiu se trăieşte, în timp se moare. De cînd nu s-a mai mulţumit cu Pomul Vieţii şi a mîncat şi din Pomul Cunoaşterii, omul a devenit prima fiinţă muritoare care ştie că e muritoare şi care se "zbate" din răsputeri pentru un supliment cît mai mare de viitor. Singura cale prin care spiritul poate supraviejui trupului este creaţia. Probabil că Platon şi Aristotel, Descartes şi Spinoza, Kant şi Hegel, Freud şi Einstein, Mozart şi Beethoven vor muri odată cu omenirea.

Omul nu are altceva de făcut decît să-şi asume lucid trăirea în tensiunea tragică dintre valorile opuse şi, mai presus de toate, dintre viaţă şi moarte. Dincoace şi dincolo de om nu există decît tăcerea indiferentă a naturii. În iniţiativa omului de a rupe tăcerea naturii şi de a scruta cu vorbirea lui puterile necunoscutului şi nevăzutului îşi au izvoarele miturile - poveşti despre originea lumii şi a omenirii.

Mitul nu este numai o încercare iniţială de explicare a lumii, ci şi un mod de a-i trăi. Povestitorii şi ascultătorii retrăiesc de fiecare dată isprăvile demiurgice ale eroilor veneraţi şi se împărtăşesc mereu din puterile excepţionale ale făuritorilor de lumi. De aceea, miturile sînt totdeauna însoţite de rituri. Ritul a fost faţă de mit ceea ce va fi mai tîrziu practica faţă de teorie. Roger Caillois observă şi el că "ritul realizează mitul şi permite trăirea lui. De aceea se găsesc atît de des legate: de fapt, unirea lor este indisolubilă şi divorţul lor a fost totdeauna cauza decadenţei lor. Despărţit de rit, mitul îşi pierde, dacă nu raţiunea lui de a fi, cel puţin puterea lui de exaltare..."

Miturile laice sînt acompaniate de rituri laice. Spectacolul sacru devine spectacol profan: parăzi, manifestaţii, comemorări, aniversări, prin care rasa, clasa, masa îşi împrospătează puterile ascultînd adevărul absolut rostit de genialul Conducător.

Este semnificativ că atît nazismul, prin ceremonii religioase anticreştine, cît şi legionarismul, prin procesiuni ale bisericii ortodoxe, au încercat să-şi asocieze vechi ritualuri pentru a spori impactul emoţional asupra maselor.

Va mai trece o bună bucată de vreme pînă cînd miturile nu vor mai fi decît mijloace stilistice pe care autorii să le poată folosi pentru a spori expresivitatea propriilor lor idei, ca Blaga, cu "Meşterul Manole", Camus, cu Sisif sau Freud, cu Oedip. ■

PRIMA ÎNTÎLNIRE A ŞCOLILOR ŞI ACADEMIILOR EUROPENE DE TEATRU

- Tîrgu Mureş, al doilea oraş teatral al ţării -

La sfîrşitul lui aprilie 1993 pentru prima oară în România un teatru naţional încearcă să structureze o manifestare de gen cu participare internaţională.

Premiera va avea loc la Tîrgu Mureş între 24-30 aprilie, prin efortul Teatrului Naţional Tîrgu Mureş care, cu sprijinul Ministerului Culturii, a invitat şcoli şi academii de teatru din Europa la prima întîlnire a şcolilor şi academiilor europene de teatru. Vor fi prezente tinere trupe din Austria, Anglia, Germania, Cehia, Republica Moldova, Ungaria, Italia, Bulgaria, Rusia şi România.

Modalitate spectaculoasă în confruntare a tendinţelor care se manifestă în pedagogia teatrală contemporană, **Prima întîlnire...** va prilejui tuturor celor prezenţi - studenţi, actori, profesori, critici, alte personalităţi teatrale din ţară şi din străinătate - o aprofundare a experienţei artistice într-un context neconvenţional şi generos.

Manifestarea din acest an, al cărei director de onoare va fi maestrul Iosef Szajna - recunoscută personalitate a mişcării teatrale internaţionale -, va reuni pe întreaga perioadă de desfăşurare pe toţi participanţii în spectacole, cursuri demonstrative, ateliere de lucru, seminarii, colocvii etc.

Fără a fi competitiv, programul **Primei întîlniri...** oferă o ocazie unică celor prezenţi pentru o mai bună cunoaştere reciprocă, de explorare a propriilor limite, de exprimare artistică, de înţelegere şi prietenie.

În ediţiile viitoare, **Prima întîlnire...** va deveni parte a unui **Festival internaţional de teatru** care va cuprinde, în aria lui de manifestare, întreaga zonă centrală a Transilvaniei, de la Sighişoara la Alba Iulia, de la Sibiu la Bistriţa. Arcul de boltă al acestui traseu teatral rămîne oraşul Tîrgu Mureş, lansat pe orbita centrelor culturale europene, începînd cu ediţia 1993 a **Primei întîlniri...**

Mărturia interesului stîrnit, **Prima întîlnire...** a obţinut facilitate şi prioritate pentru publicitate la două dintre cele mai importante cotidiene ale ţării: "Evenimentul zilei" şi "Tineretul liber". Programul de mediatizare al **Primei întîlniri...** cuprinde de asemenea convenţii de colaborare cu Televiziunea din Bucureşti şi Cluj, precum şi cu Radio-România Tineret şi posturile de radio Tîrgu Mureş şi Cluj.

De asemenea cotidianele "Meridian" şi "Ora", ca şi săptămînalul "Tinerama", precum şi publicaţii de cultură şi artă, şi-au manifestat disponibilitatea de a colabora cu organizatorii în promovarea **Primei întîlniri...** în rîndul publicului larg al oamenilor de afaceri.

În programul de sponsorizare a **Primei întîlniri...** sînt atrase firme de prestigiu din România ca Rank Xerox, Coca Cola, Mercedes, Azomureş, Mopex, Silva Ilefor şi altele.

Toate acestea, îngemănate cu recunoscuta forţă artistică a Teatrului Naţional Tîrgu Mureş, vor contribui la buna desfăşurare a acestui proiect inedit care va descătuşa energiile creatoare ale tuturor celor implicaţi, impunînd Municipiul Tîrgu Mureş cu cele cinci instituţii de spectacol profesionist (incluzînd aici şi cele şase trupe de teatru) ca punct de referinţă pe harta teatrală a României.

Conştient de menirea sa, Teatrul Naţional Tîrgu Mureş oferă spectatorilor săi, totodată ţării şi lumii întregi, o alternativă culturală care să slujească la îmbunătăţirea imaginii oraşului Tîrgu Mureş la trei ani de la acel martie negru care nu poate fi aşa de uşor uitat. Acolo unde muzele vorbesc, armele tac.

Contul de sponsorizare al **Primei întîlniri...** 45.36.7.11.1. deschis la BCR Tîrgu Mureş.

Vlad Rădescu,
Director al **Primei întîlniri...**

"A FI GATA"
PETER BROOK DE VORBĂ CU GEORGE BANU

☐ GEORGE BANU: Aţi declarat cîndva că sînteţi în căutarea "pietrei filosofale" a improvizaţiei. Aţi găsit-o? Există legi constante ale improvizaţiei care să vi se fi dezvăluit după atîţia ani de muncă?

■ **PETER BROOK: Ce pot spune cu siguranţă este că există o legătură absolut indispensabilă între improvizaţie şi pregătire. Ca occidentali ce sîntem, am descoperit, experimentînd pe noi înşine, principiul fundamental al artelor marţiale, unde libertatea improvizaţiei nu se poate separa de un nivel de pregătire foarte înalt. Improvizaţia este locul de întîlnire a două principii opuse: al duratei şi al clipei, a ceea ce există în timp şi a ceea ce nu există în timp. Ceea ce există în timp se pregăteşte şi totodată se pregăteşte intervalul în care se improvizează. Nu se pregăteşte niciodată rezultatul final.**

Este atît de dificil să improvizezi - este o adevărată întîlnire cu vidul - încît avem, în mod natural, tendinţa să ne pregătim. Şi nu să ne pregătim din ajun, ci chiar cu o secundă înainte de a începe, zicîndu-ne "aş putea face asta sau asta". În felul acesta se pierde inocenţa şi starea de puritate care ar permite naşterea unui impuls real. Începutul rămîne cel mai dificil.

Pregătirea adevărată presupune muncă minuţioasă, zilnică, mereu luată de la capăt, ce conată în a evidenţia toate obstacolele care , venind din exterior sau din interior, îl fac pe actor să se teamă de inocenţă. Nu ajunge pregătirea vocii, nu ajunge pregătirea corpurilor, nu ajunge pregătirea inteligenţei, încălzirea emoţională, trezirea amintirilor; pentru ca improvizaţia să poată - eventual! - avea loc, trebuie să treci mereu de la un lucru/stare la altul/alta. Improvizaţia depinde de posibilitatea de a urmări în acelaşi timp impulsurile interioare şi, cu tot atîta precizie, impulsurile exterioare,ceea ce ne vine de la celălalţi. Să poţi răspunde altcuiva fără să-ţi diminuezi libertatea interioară şi să-ţi păstrezi libertateainterioară fără să te rupi de celălalt - iată ce ne dorim. Însă pentru a ajunge aici nu se pot formula legi, nu se poate constitui un sistem.

Improvizaţia este, pe rînd, pregătire şi spontaneitate. Cel care doreşte să conducă improvizaţii trebuie să se antreneze el însuşi pentru a-şi spori capacitatea de a improvize în cadrul funcţiei sale de regizor. Unul dintre cele mai bune exerciţii este un lucru pe care-l detest, dar pe care tocmai îl fac - adică să dai un interviu încercînd să nu spui niciodată acelaşi lucru în acelaşi mod.

☐ GB: Se întîmplă aşa pentru că vi se pun aceleaşi întrebări?

■ **PB: Dar nu sînt aceleaşi cei care le pun.**

☐ GB: Actorii Centrului Internaţional de Cercetări Teatrale (CIRT) se antrenează mult şi recurg adesea la tehnici corporale tradiţionale: t'ai-chi, aikido, kathakali. Cum se poate ca un actor să dobîndească atîtea cunoştinţe şi să-şi păstreze, faţă de impulsurile exterioare, libertatea de care vorbeaţi? Este echivalentul arcaşului care uită, în timpul actului, tehnica pe care o are?

■ **PB: Nu-i uşor! Cred că este o problemă de onestitate, iar onestitatea trebuie şi ea antrenată, tot timpul. Este important să nu credem în tehnică într-un mod absolut, să nu devină un scop, o certitudine. La un moment dat, trebuie să te poţi debarasa de ea.Dar dacă intervine orgoliul, dacă se amestecă amorul propriu, sfîrşim prin a fi complet blocaţi. Trebuie să vedem în tehnică o metodă de autostimulare, căci deprinderea reală a unei tehnici presupune o relaţie conştientă a actorului cu corpul său. Cine este stîngaci, cine foloseşte muşchi inutili ca să ridice o greutate, o face pentru că este orb.Nu-şi dă seama. Nu ştie. Pentru a dobîndi tehnica trebuie să-ţi atragă cineva atenţia cînd eşti pe punctul de a te crispa, de a împinge aici în loc de acolo etc. Nu poţi dobîndi singur tehnica; este nevoie de un control şi de o provocare exterioară.**

La antrenamente am făcut t'ai-chi şi aikido. Am insistat întotdeauna că nu trebuie să amesteci tehnicile, că e un lucru foarte rău, dar acum mă contrazic cu plăcere şi afirm că, în anumite condiţii, ai voie să faci orice. Trebuie înţeles bine însă că e o diferenţă între a amesteca orice în orice mod şi faptul că se poate încerca orice atunci cînd sîntem în căutarea experienţei provocatoare. Numai în acest spirit este permis orice, pentru că atunci acţiunile diferite sînt tentative de a găsi drumul cel bun. Să te caţeri într-un copac nu-i interesant decît prin faptul că aceasta îţi oferă, pentru o clipă, altă perspectivă.

Am practicat şi eu t'ai-chi şi, deşi nu sînt dotat, îmi amintesc mereu prima lecţie. Acest prim şoc m-a marcat mai mult decît toată experienţa ulterioară. A fost revelaţia: ca şi cum ai intra pentru prima oară într-o peşteră cu comori. Iată deci că o întîlnire rapidă cu o tradiţie nu este neapărat şi una superficială.

☐ GB: După ce aţi creat CIRT, aţi acordat multă importanţă unor spectacole concepute şi realizate pornind de la texte epice: **Orghast, Iks, Conferinţa păsărilor, Mahabharata**. Cum se explică această atracţie pentru opere neteatrale la origine, pentru texte realizate pornind de la material epic?

■ **PB: Raporturile mele cu literatura dramatică rămîn în**

continuare pe o poziţie provocatoare şi categorică: nu există decît Shakespeare şi Cehov. Sînt două extreme, dar între ele nu există diferenţe profunde. Altfel spus, în ambele cazuri totul depăşeşte imaginea aparentă. Teatrul, în raport cu alte arte, se poate apleca asupra simbolurilor: ele sînt puternice, necesare, juste. Nu există diferenţe esenţiale între simbolul "Firs ducînd platoul" în Livada de vişini şi simbolul "Gloucester orb" în Lear. Amîndouă sînt reprezentări simbolice şi concrete ale fiinţei umane.

Astăzi mă aplec asupra unui alt gen de material din motive foarte simple: penuria gravă de opere dramatice. Există foarte puţini autori de astăzi care depăşesc subiectivitatea. E trist, am putea face şi o analiză sociologică foarte serioasă pe această temă, şi este motivul principal pentru care am ajuns să caut ceva mai dens şi mai adevărat. Cerebral mi-ar plăcea să spun că ar fi mai interesant să montez o piesă a unui tînăr autor contemporan, dar adevărul adevărat este că mă uit după materialul cel mai bun.

Există motive foarte profunde, legate de sărăcia epocii noastre, care explică de ce un autor tînăr, chiar foarte dotat, are puţine şanse să pătrundă la fel de profund în adîncul materiei umane, cum o fac Mahabharata sau Conferinţa păsărilor. Eu nu pot să corectez această situaţie, pot doar să o constat.

Ce mă sperie mai mult la un autor este necesitatea absolută de a imortaliza totul într-o formă. Fără acest demers nu există, desigur, autor, dar actul punerii în formă creează pentru mine o barieră teribilă: dacă ea nu este total justă, dacă nu există un mariaj perfect între formă şi adevărul fără formă, atunci punerea acestuia în formă te blochează şi te trimite către o minciună aproximativă. Desigur, am avut întotdeauna nevoie de un autor. Important este ca autorul, care face parte dintr-un grup, să se întrebe mereu asupra punerii în formă, zi de zi, aşa încît la sfîrşit forma să fie una edificată printr-un travaliu colectiv.

Sînt întrebat mereu dacă avem tehnici sacrosancte şi mereu spun nu. Aş spune, în plus, că n-am căutat niciodată un stil. Nu avem ceea ce se cheamă un stil al nostru, există însă un anumit limbaj care ne este propriu. Am avut revelaţia lui mai ales după Carmen, căci munca de adaptare, discuţiile, tăieturile, modificările - toate acestea au evidenţiat o atitudine, manifestată prin opţiunile noastre. Mi s-ar părea o coincidenţă surprinzătoare dacă un autor ar veni să-mi prezinte o operă în care să se regăsească de la început un limbaj teatral identic cu acela elaborat de autori ca noi.

Nu vreau să pun grupul nostru în locul autorului, iar astăzi s-au văzut avantajele şi dezavantajele creaţiei colective. Ele pot duce la cele mai diverse rezultate, dar nu înlocuiesc autorul. Nici în Iks, nici în Conferinţa, nici în Mahabharata nu ne-am imaginat că noi am fi autorii. Am participat pur şi simplu la punerea în formă a textului scris.

□ GB: În ultimul timp aţi lucrat cu actori ai CIRT, cu actori care lucrează în alte tipuri de teatru, cu solişti de operă...Repetaţi cu toţi în acelaşi fel?

■ PB: În teatru nu există "metodă". Eu pledez pentru adaptarea la actorii cu care lucrez. Exerciţiile nu sînt mereu aceleaşi şi sînt imaginate în funcţie de grupul cu care lucrez. Necesitatea exerciţiilor mi se pare un imperativ, dar exerciţiile diferă de fiecare dată. Îmi place să lucrez cu diferite tipuri de actori, pentru că ei nu ajung mereu la acelaşi rezultat. Sînt unele lucruri la care anumiţi actori nu reuşesc să ajungă. Dacă vrem să-i "impresionăm" trebuie să căutăm anume acele lucruri pe care le putem obţine de la ei. Pentru Carmen am făcut audiţii cu cîntăreţi de cabaret, de music-hall... mulţi erau talentaţi, dar nu puteau cînta Bizet. Am înţeles că trebuie să ne întoarcem la cîntăreţii de operă. Dar să schimbi tipul de actor înseamnă să schimbi şi sfera de preocupări; şi nu există nimic mai interesant.

□ GB: Prezenţa actorilor străini în grupul dumneavoastră mai întîi a intrigat, acum aproape că s-a impus - sau cel puţin a fost recunoscută - ca o posibilitate de lucru asupra limbii.

■ PB: Actorii care joacă în limba lor au o uşurinţă care le permite să o folosească fără efort. Dacă, din contră, actorul nu stăpîneşte perfect limba, el va căuta înăuntrul lui alte resurse emoţionale, ca să poată depăşi acest obstacol. Ce nu poate să spună folosindu-se de limbaj, va căuta să spună cu ajutorul altor mijloace. Pentru Timon...am avut dificultăţi în a sesiza "cuvintele energetice"- focarele de sens şi emoţie ale limbajului shakespearian - şi atunci am făcut exerciţii de pronunţie în diferite limbi. Asta dădea o materialitate, o senzualitate nouă limbajului. La teatru este rău tot ceea ce împiedică existenţa unei relaţii vii. Nu e cazul accentului străin ! Nu contează nimic decît relaţia de la inimă la inimă.

□ GB: Deşi intitulată Tragedia lui Carmen, montarea dumneavoastră oferă o depăşire a tragicului şi, în ciuda poveştii, spectatorul încearcă un sentiment de plenitudine, de bucurie. Povesteaţi o tragedie fără să o asimilaţi în întregime tragicului.Corpurile, vocile mărturiseau o bucurie care echilibra datele story-ului.

■ PB: Dacă vorbim de moarte, trebuie să fie prezentă viaţa. E indispensabil. De ce sînt atît de lugubre funeraliile lui Brejnev la Moscova, de exemplu? Pentru că moartea este însoţită de moarte.Tot ce fac eu are la bază plăcerea. Nu sînt puritan. Nu-mi place austeritatea. Îmi place munca:cea mai simplă, cea mai naturală, cea mai posibilă.

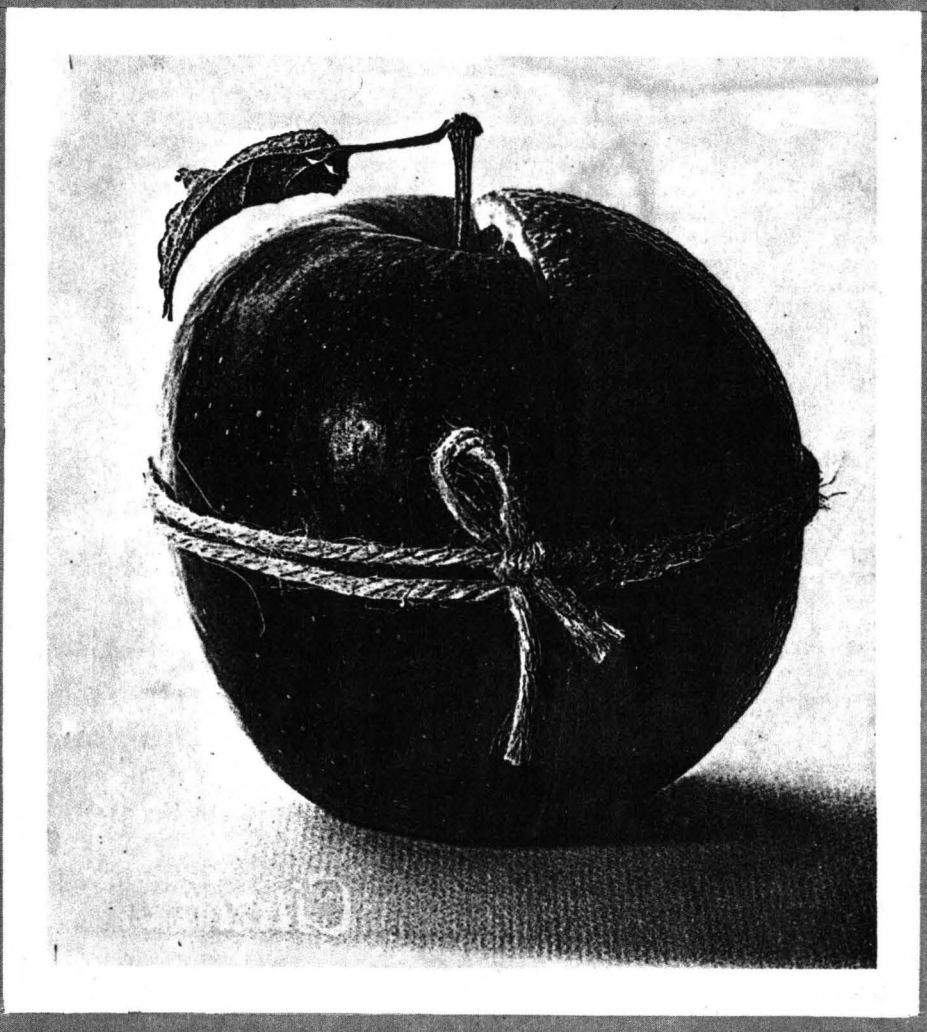
□ GB: Tocmai am văzut în Mexic o înmormîntare unde fanfara, care preceda cortegiul, cînta ceva foarte ritmat, o muzică vitală - în ciuda tristeţii care se citea pe feţele oamenilor.

■ PB: Aceasta este atitudinea înţeleaptă, naturală, în faţa morţii. Cele două culori trebuie să coexiste echilibrat. De aici vine limita lui Beckett (pe care-l admir foarte mult): a vorbi doar despre moarte sfîrşeşte într-o îngăduinţă, într-o complicitate în ceea ce o priveşte. Trebuie păstrat sensul profund al cuvîntului "joc"- nu doar aspectul ludic, ci şi cel de celebrare. Trebuie regăsită atracţia pe care fiecare o încearcă în faţa vidului, care nu e atracţia faţă de moarte, ci dorinţa de a fi în cădere liberă.Este bucuria de a aparţine unei lumi a vitezei. Este senzaţia schiorului. Pe ea trebuie să o simţim atunci cînd jucăm şi receptăm o tragedie: a fi aproape de moarte bucurîndu-te de extazul ultimului contact cu viaţa.

□ GB: Căutaţi certitudini, lucruri fundamentale pentru munca pe care o desfăşuraţi şi, în acelaşi timp, există la dumneavoastră dorinţa de a repune totul în mişcare prin relativizare. Am impresia că vă situaţi la intersecţia dintre învăţatul-gînditor şi învăţatul-dubitativ.

■ PB: Am putea vorbi despre certitudinea îndoielii. Ea este la originea unei mişcări evolutive. Dar nu trebuie confundată îndoiala cu un fel de scepticism, de incertitudine angoasată. Deşi acestea sînt mai fertile, fireşte, decît certitudinea imbecilă. În realitate, ne învîrtim în cerc. O reconciliere este posibilă atunci cînd ne dăm seama că adevărata îndoială nu e o atitudine obişnuită. Nu e deloc nici atitudinea unui uimit permanent, nici o atitudine de îndoială ştiinţifică cu privire la lume. Adevărata îndoială este aidoma stării războinicului care improvizează faţă în faţă cu pericolul. Improvizatorul este îndoielnicul bine pregătit, tot aşa cum războinicul este gata fără să ştie ce evenimente va desfăşura bătălia, nici în ce fel, nici din ce parte. Iată de ce spune Hamlet "Să fii gata e totul". Abia aceasta este o certitudine, termenul care înglobează paradoxul despre care vorbeaţi: "a fi gata".

În româneşte de IULIA ARSINTESCU
(după "Travail théâtral")



TEATRUL ROMÂNESC ŞI ECONOMIA DE PIAŢĂ

(RE)NAŞTERE DIFICILĂ

Devine din ce în ce mai evident faptul că începem să ne obişnuim cu ideea că purgatoriul perioadei de tranziţie este inevitabil şi îndeajuns de fastidios încît să avem la ce ne gîndi încă mult timp de aici înainte. Parametrii acestui climat de tulburare şi nesiguranţă se extind şi asupra sferei creaţiei. Bizar este faptul că teatrul, unul dintre domeniile artistice care a opus o rezistenţă acerbă barierelor impuse de regimul totalitar, se află acum într-o criză care se prelungeşte inadmisibil de mult. Să fi fost oare atît de epuizant acest ultim deceniu negru încît să fie nevoie de o perioadă mai mare de "convalescenţă", de reorganizare, de renaştere?

Teatrul se găseşte confruntat cu foarte serioase probleme, legate în primul rînd de o altă limită, un alt sistem de imagini, un alt concept despre lume şi despre relaţia dintre individ şi această lume. Bulversarea reperelor cu care ne obişnuisem, răsturnarea sistemelor de valori existente pînă acum devin coordonate ale unei perioade de criză care face obiectul, ca să nu spun deliciul, analiştilor.

Numeroase cronici şi analize apărute după decembrie 1989 încearcă să demonstreze că "acum este altceva", că pînă acum "se sugera", se recurgea la ocolişuri, la "şopîrle", că acum este nevoie de un teatru franc, direct, tranşant etc. Ar fi prea simplu să fie numai atît. Menţinerea la anumite referinţe culturale imuabile, fără a se ţine seama de imediat, de febrilitatea prezentului, **de căutările - sau mai corect spus** bîjbîielile **sociale - înseamnă a face un teatru caduc, care nu va mai putea intra în relaţie cu spectatorul actual din ţara noastră. Nu se poate disocia actul teatral de actul social. Menţinerea actului teatral ca act în sine, opac, închis în nişte coordonate proprii şi subiective, va elimina orice posibilitate de comunicare.**

Primul lucru pe care îl învaţă un radiofonist este acela că nu va putea comunica pînă cînd nu va găsi frecvenţa corectă. Sintagma este valabilă şi pentru teatru, comunicarea devenind posibilă numai în măsura în care atît transmiţătorul cît şi receptorul vor fi pe aceeaşi frecvenţă emoţională. Publicul însă fiind factorul pasiv, factorul care aşteaptă mesajul, creatorului îi revine sarcina de a găsi codul, modalităţile de transmitere, intensităţile. Încărcătura de energie a teatrului, tensionarea sa trebuie să fie în perfectă rezonanţă cu tensionarea vieţii sociale, neliniştea şi noianul de întrebări şi spaime existenţiale. Atît din punct de vedere dramaturgic cît şi al expresiei scenice trebuie găsit limbajul care să se exprime cu densitate, intensitate, rapiditate şi

mai ales cu forță de penetrare. Stilul teatral de pînă în decembrie 1989 avea o anumită forță de comunicare adecvată momentului social existent atunci, dovadă pentru susținerea acestei afirmații fiind gradul de frecventare a sălilor de spectacol. Intensitatea trăirilor actuale este alta și sfera de interes este complet modificată. Acestui public nu i te mai poți adresa cu mijloacele utilizate acum cîțiva ani.

Un spectacol este o experiență de transmitere de energii unui spectator, ținînd seama de trăirile sale prezente. Dacă nu se acordează "lungimile de undă" nu se poate realiza comunicarea cu receptorul, energia evenimentului artistic trebuind să fie cel puțin la intensitatea trăirilor imediate ale publicului. Nu i te poți adresa unui public de rockeri în ritm de vals vienez (desigur că și reciproca este valabilă).

În altă ordine de idei, se constată o degradare continuă a repertoriului abordat de teatre, subvenționate sau nu. Se pleacă de la ideea justificării teatrului ușor, de bulevard, aducîndu-se motivația că "măcar la teatru să mai uite omul de necazuri". Fals, totalmente fals! Spectatorul are nevoie să-și audă propriile întrebări puse altfel, să recunoască unele căi de căutare a răspunsurilor, să le accepte sau nu, să constate că tot ceea ce-l interesează pe el îl interesează și pe alții, că tot ce-l doare pe el doare și alături, că scrîșnetul său interior nu este singular. Ba mai mult, poate constata că mai sînt și alte întrebări și alte neliniști decît ale lui și că se poate crea o stare de comunicare într-o lume de tensiune și de frămîntări.

Trebuie menționat faptul că ieșirea din pudibonderia așa-zisei morale comuniste a făcut respirația mai ușoară și a facilitat apariția combinezoanelor și a slipurilor (ba, uneori, chiar și dispariția acestora!), a prelungit durata îmbrățișărilor și a săruturilor ș.a.m.d. Nu asta ar fi de condamnat - și am fi mai catolici decît Papa dacă am face-o - dar ceea ce am dori să subliniem este faptul că nu plutirea pe deasupra lucrurilor, prin povestioare hazoase cu tîrfulițe și pederaști va face teatrul să reintre în conștiința publicului. Nu hlizeala facilă și erotomană, ci strigătul este cel cu putere de penetrare. O societate nouă, cu coordonate de gîndire total modificate, cu precepte noi, cu ritmuri accelerate, are nevoie de un teatru pe măsura acestor ritmuri, acestor trăiri.

O altă tentație care probabil că bîntuie atît printre dramaturgi cît și printre regizori este aceea a analizei sindromului comunist, a tarelor psihice implantate în conștiința unei întregi comunități umane, a sechelelor acestora. Poate părea ciudată folosirea acestor termeni medicali, dar mi se pare justificată. Am trăit într-o societate bolnavă, am fost obligați să avem o gîndire bolnavă, am fost încorsetați într-o subnutriție spirituală, printr-un izolaționism bine gîndit și aplicat. Sigur că o astfel de perioadă din viața unei națiuni, mai ales cînd se întinde pe cîteva decenii, nu poate fi trecută cu vederea acum, cînd rănile sînt încă deschise. Înclin să cred însă că interesul publicului se va îndrepta mai curînd către actualitate, către marile probleme cu care se confruntă societatea și individul acum, către această nouă problematică determinată de ritmuri și direcții total opuse celor existente în perioada dictaturii comuniste. Pentru a avea audiență se cere să exprimi exact ceea ce trebuie, în momentul în care trebuie.

Oare oamenii de teatru nu se întreabă cum de reușește să subziste - în ciuda prețurilor fabuloase ale hîrtiei și ale proceselor tipografice - puzderia de publicații cotidiene, săptămînale, bilunare, lunare? Faptul că rezistă înseamnă că se vînd, că acest "mare public", de care facem tot timpul caz, cheltuie o groază de bani din sărmanul buget al familiei pentru a le cumpăra. De ce ? Pentru că se străduiesc să fie prezente, să fie acordate în permanență la tensiunile actuale, la acum. Poate că dramaturgii și regizorii ar avea ceva de învățat de la redactorii acestor publicații, de la străduința acestora de a fi permanent în centrul de interes al cititorilor. Or, dacă rămînem totuși la convingerea că teatrul se face pentru public, avem obligația să ținem seama de el, de dorințele, de neliniștile, de spaimele sale, să ne construim spectacolele astfel încît să se creeze starea de rezonanță între scenă și sală. Și atunci probabil că nu vom mai exclama cu melancolie "où sont les neiges d'antan!", ci vom trece la ceea ce se produce pretutindeni în jurul nostru, la asumarea riscului.

VAL DOBRIN
Directorul Palatului Culturii din Pitești, președintele A.N.T.A.R.

"VREMEA IMPOSTORILOR"

Jos democrația în Teatru !"

Adică, tot ce-am dobîndit noi după atîția ani de totalitarism - "jos"! Și tocmai în Teatru, în artă, unde luptele au fost, prin excelență, pentru dobîndirea ei! Pentru obținerea libertății de exprimare, pentru redobîndirea (reabilitarea?) personalităților, a valorilor reale, autentice! Și ce punem în loc? Totalitarismul ? Anarhia ? Pentru că, să ne fie cu iertare, o lege care constrînge un colectiv să se supună (din nou !) unui singur om cu puteri depline, acolo ne readuce. Oricîte calități ar avea acel om nu cred că poate conduce singur destinele unui teatru. Cine susține sau crede că poate este bîntuit de un nemăsurat orgoliu.

Nu știu să existe în lume o uzină importantă, un trust, o bancă, o companie teatrală importantă care să nu fie condusă de un consiliu puternic, format din cei mai valoroși și competenți specialiști ai domeniilor respectivei. Hotărîrile importante se iau în aceste consilii, neștirbind cu nimic personalitatea și libertățile de acțiune ale directorului.

Lumea noastră este prin excelență subiectivă. A pune un om, cu părerile lui, cu simpatiile lui, cu antipatiile lui, să conducă singur mi se pare a fi o mare greșeală. Un val imens de impostură, de dorințe de răzbunare a neîmplinirilor (unele chiar declarate), de demolare a valorilor s-a năpustit asupra teatrelor noastre; bărbi și impertinență, codițe și impostură, oameni pe care scenele n-au putut să-i mai suporte s-au cocoțat - dînd din mîini și din picioare în timpul de după revoluție - în funcții care le dau dreptul de a teroriza și "modela" colective după îngustul pat al mediocrității lor. Un astfel de om nu poate decît să strice în foarte puțin timp tot ceea ce a mai rămas bun într-un colectiv. Și altfel să-și răzbune anii de umilință, în care justiția necruțătoare a criticii și a publicului i-au refuzat?

De obicei, impostorii urmează un scenariu binecunoscut, dar aplicat la "condițiile specifice ale teatrului". În lipsa argumentului valoric (nu cel stabilit de ei, ci de critică și de public) găsesc alte "criterii" de denigrare a talentelor: ba probleme de familie, ba de pahar, ba de conduită morală sau civică, ori chiar de sănătate. Astfel, fără o confruntare reală a acuzațiilor cu adevărul, se încearcă marginalizarea. Din păcate, uneori se reușește.

Dacă afirmația de la care am pornit această mică controversă nu ar fi fost făcută de un confrate în ale artei, de un regizor prețuit în lumea teatrului nostru, poate nu aș fi comentat-o ! Dar trăim niște vremuri de răspîntie și cred că este bine să alegem din mai multe păreri și poziții pe cele mai potrivite pentru găsirea celor mai bune soluții de salvare a teatrului, spre binele lui și al celor ce-i slujesc. Eu sînt convins că intenția acestei afirmații este alta și ea urmărește binele teatrului. Sus exigența, calitatea ! Sus disciplina ! Asta am vrea să înțelegem.

Revenind la obiectul acestui articol, deși problemele enunțate mai sus fac parte categoric din poziția pe care se va instala Teatrul față de Economia de piață, se fac tot mai des și mai greșit,

după părerea mea, paralelisme între efectele acestei economii de piață în marile întreprinderi, uzine și fabrici, și teatre.

Mii, sute de mii de ingineri și muncitori sînt dați afară, iar cîteva sute de actori netalentați, nedisciplinați(?), puturoși, stau și mănîncă pîinea altora. Eu aș răspunde așa: există 1000 de strungari care pot face același lucru de aceeași calitate; există 1000 de ingineri care pot face același lucru etc.; dar nu pot fi reținuți (economia de piață!) decît 10 pentru rentabilitate ! Dar știți măcar 10 actori într-un teatru care să facă același lucru ? Diversitatea lucrurilor ce trebuie făcute într-un teatru este greu de acoperit! Deci problemele ierarhizării bine cumpănite, de necontestat a valorilor într-un colectiv mi se par a ține de realele preocupări ale unui teatru în fața economiei de piață; adevăratele probleme sînt cele ale frustrării unor actori valoroși în beneficiul altora. Nu eliminarea cu neăbuință din colective a celor ajunși la vîrsta de pensionare.

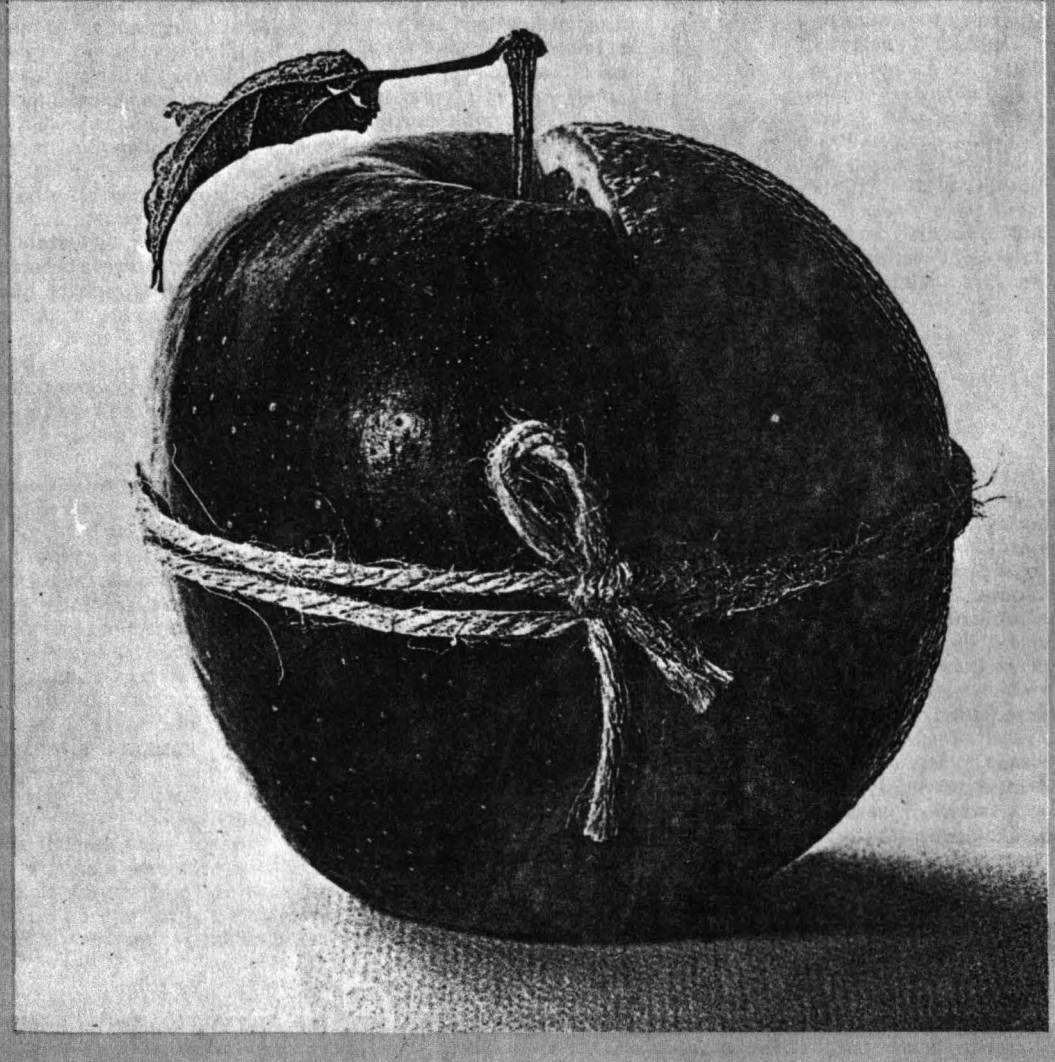
Teatrul este o lume a tuturor vîrstelor și ar trebui să luptăm pentru ca un actor să nu iasă la pensie decît la cerere. Și să nu acceptăm nici eliminarea celor mai puțin dotați dar harnici și utili scenei, după stabilirea locului fiecăruia în această mare oaste a Teatrului. Fiecare va trebui să-și cunoască și să-și accepte locul într-un colectiv, cu salariile corespunzătoare! Exceptînd, bineînțeles, tinerii, cu perioada lor de acomodare, dar și cu posibilitatea ce trebuie să li se creeze pentru a ajunge cît mai rapid unde merită. Economia de piață nu ne mai poate permite experiențe, decît rare și girate de evoluțiile anterioare ale actorilor. În acest fel cred că un colectiv va putea fi valorificat la maximum. Numai că rănile mediocrităților nu sînt închise și atîta vreme cît vor exista, vor exista și piedici. Nimeni nu ne va mai putea da roluri doar pentru că ne plîngem în ședințe, dar nici pentru că sîntem factori de conducere și putem influența un regizor sau altul. Pentru că tot economia de piață ne învață să gîndim precis structura organizatorică, artistico-administrativă a unui teatru pentru o perfectă funcționare de la concepere la producție, la creație, la calitate și vînzare.

Sigur că se poate ajunge și în situația ca un director adjunct executiv-economic-administrativ care "se ocupă de toate", mai mult sau mai puțin bine, să reușească să ne obișnuiască cu ideea că un teatru "poate merge" și fără un secretar literar (care este sufletul, motorul artistic al unui teatru), fără un organizator șef, capabil să conducă un birou de impresariat artistic și reclamă (care asigură "piața"), fără un fotograf etc. Da, un teatru poate merge și așa, dar în nici un caz bine. Căci fără reclamă, fără fotografii, fără o orientare precisă, actorul se vede frustrat de cele mai elementare satisfacții. El mai ține minte că intrau în obligațiile conducerii și reclama, și publicitatea, și "scoaterea pe piață" la festivaluri, și asigurarea prezenței unor critici care să vadă și alte spectacole decît cele favorizate etc.

Sigur că lucrurile pot merge prost într-un teatru, cu efecte negative asupra produsului nostru finit, care este spectacolul, și din pricina tendinței, din ce în ce mai accentuate, de a se forma în mai toate colectivele două tabere adverse: "aripa bătrînă", care "cuprinde" un amestec de vîrste, personalități și poziții, și "aripa tînără", la fel de eterogenă.

Cine înțelege Teatrul ca pe o luptă de interese între tînăra generație și cea bătrînă nu merită să facă parte din El. Teatrul este o lume și lumea-i cuprinde pe toți.

CORNEL POPESCU



ANACRONISME ADMINISTRATIVE

Privită de pe poziţia spectatorului, viaţa teatrală este apreciată astăzi, în mod justificat, bogată, diversificată, atractivă, plină de fervoare şi patetism. Aceeaşi imagine s-a impus şi în conştiinţa străinătăţii. Turneele peste hotare au reconfirmat clasa mondială a teatrului românesc, unele din trupele noastre fiind considerate exponenţiale pentru geografia artistică a lumii, spectacolele lor obţinînd premii la cele mai importante festivaluri de artă dramatică. Examinînd însă starea actuală a teatrului din interiorul său, gîndindu-ne la perspectivele lui de dezvoltare pe termen mai lung, avînd în vedere cerinţele sincronizării cu dezvoltările şi solicitările de viitor ale societăţii noastre, descoperim încă destule motive de nelinişte care - dacă nu vor fi înlăturate prin măsuri radicale şi prompte - pot conduce la instalarea lentă a unei crize profunde şi generale. O criză provocată de faptul că autonomia instituţională şi libertatea de creaţie nu pot fi transformate în factori de propulsie datorită perpetuării unor anacronisme denunţate adeseori, în trecutul îndepărtat sau mai apropiat, dar a căror eradicare întîrzie să se producă. Principala cauză care o poate genera rezidă, după opinia noastră, în neincluderea culturii şi artei în strategiile prioritare de dezvoltare a societăţii. Spunem acest lucru pentru că, în ciuda declaraţiilor reconfortante ale unor oficialităţi privind importanţa culturii, aceasta continuă să fie marginalizată, ca şi în trecut, în preocupările executivului care nu-i creează condiţiile necesare fructificării imensului ei potenţial creator într-un coerent program artistic elaborat pe termen lung. Expresia cea mai directă a periferizării ei este alocaţia bugetară nesatisfăcătoare, cu impact negativ, îndrăznim să spunem, în primul rînd asupra teatrelor de stat, teatre de repertoriu, a căror activitate nu se poate desfăşura fără subvenţii acoperind în medie 80% din cheltuielile lor. Se ştie că pretutindeni teatrele de acest profil beneficiază de sprijin financiar guvernamental, ca şi din partea unor fundaţii sau sponsori individuali. Întrucît noi nu dispunem de o atît de necesară lege a sponsorizării, iar subsidiile particulare sînt cu totul accidentale şi modice, statului îi revine în mod firesc obligaţia să asigure, într-o viziune comprehensivă, subvenţia necesară menţinerii statutului cultural al teatrelor de repertoriu. S-ar părea că acoperirea deficitelor de zeci sau sute de miliarde ale unor întreprinderi nu permite să se acorde teatrelor subvenţii minime spre a fiinţa în condiţii de austeritate, multe dintre ele fiind obligate, pentru a supravieţui, să facă numeroase concesii, montînd tot mai frecvent spectacole cu texte minore, de divertisment facil, dar cu un box-office mai rentabil. Aşa cum, nu de puţine ori, s-a semnalat şi în trecut, cînd teatrul s-a confruntat cu împrejurări similare, cele 2-3 procente de beneficiu material realizate astfel se convertesc însă într-un grav deficit (prejudiciu) cultural. Mai mult, dacă nu se intervine la timp, unele instituţii, în circumstanţele unei economii nesigure, sînt ameninţate pe termen scurt să-şi înceteze activitatea.

O a doua cauză o decelăm în absenţa unui cadru legislativ apt să asigure o reorganizare a activităţii în concordanţă cu noile desfăşurări sociale. Se ştie că structurile şi sistemele de funcţionare ale teatrelor au fost decalcate după modele sovietice şi au rămas nemodificate, deşi în ultimele decenii, în repetate rînduri, fusese semnalat anacronismul lor. Să amintim, printre altele, problema fiind emergentă, că prevederile privind angajarea personalului artistic împiedică practic construcţia unei trupe potrivit cerinţelor artistice, deoarece un actor, chiar dacă se descalifică profesional, practic nu poate fi înlăturat, beneficiind de o veritabilă inamovibilitate administrativă. Nu este încurajator nici faptul că recompensarea şi promovarea se fac în continuare pe alte criterii decît ale valorii, astfel încît tinere talente de excepţie primesc salarii mult inferioare titularilor angajaţi cu ani în urmă pe obscure motivaţii extraprofesionale. În timp ce teatrele occidentale au o libertate deplină în constituirea trupei, asigurînd o judicioasă folosire a artiştilor şi o activitate flexibilă, teatrele noastre sînt obligate să se bazeze în principal pe o "schemă" fixă, încît distribuţiile posibile sînt adesea inadecvate, fapt ce se repercutează asupra calităţii spectacolelor. În cazul în care se evită folosirea elementelor balastante, acestea primesc în continuare salariul transformat într-o veritabilă sinecură, grevînd bugetul instituţiei.

Am insistat asupra acestor aspecte fiindcă ele împietează cel mai direct calitatea programului artistic, dar există alte numeroase prevederi legislative perimate, de tip comunist, ce privesc

funcţionarea efectivă şi execuţia bugetară, care au un puternic caracter frenatoriu, încît libertatea acordată teatrelor operează numai parţial şi se dovedeşte inoperantă în probleme de esenţă ale muncii. De aceea credem că în acest moment atenţia trebuie focalizată cu precădere asupra aspectelor evidenţiate, care pledează pentru adoptarea de urgenţă a unui program de reformă vizînd, pe de o parte, crearea unui cadru legislativ apt să situeze teatrul într-o strategie culturală naţională , să-i asigure structuri suple şi flexibilitate funcţională, să-i delimiteze, pe de altă parte, îndatoririle culturale şi artistice inalienabile, în primul rînd faţă de dramaturgia naţională, clasică şi contemporană. Mult aşteptata lege a teatrelor, elaborată cu grijă şi cu o largă deschidere, poate conduce la depăşirea impasului şi la revigorarea unei mişcări artistice cu tradiţie strălucită, dar cu un prezent nesigur, şi la revitalizarea impresionantelor sale resurse de talent şi inteligenţă. Pînă atunci, susţrăgîndu-se sistemului de dependenţe actuale, de natură să pauperizeze avuţia intelectuală a ţării, consolidîndu-şi încrederea în propriile forţe, teatrele au obligaţia să-şi reformuleze o concepţie cuprinzătoare despre raţiunea lor de a fi, continuîndu-şi dialogul pasionat şi pasionant cu omul şi lumea, trasîndu-şi viitorul pe care îl merită.

CONSTANTIN MĂCIUCĂ

TEATRU DE STAT SAU COMPANIE PARTICULARĂ? (II)

În episodul de azi al anchetei noastre-prin care ne-am propus să investigăm orizonturile ce se deschid teatrului românesc, într-un context dominat atît de nesiguranţa finanţării cît şi de dorinţa de a schimba - am pornit de la întrebarea: **Teatru instituţionalizat sau teatru particular?** O întrebare generată de intenţia unor personalităţi artistice, a unor artişti nedreptăţiţi, după cum se autodeclarau, de a se pune în lumină, sau chiar de a face lumină pe căi mai puţin sau deloc bătătorite. Şi iată primele companii particulare apărute după evenimentele din decembrie... Unele şi-au tot anunţat apariţia, fără să o justifice prin bătaia primului gong; altele nu au avut o viaţă prea lungă, şi nu din cauză că nu beneficiau de o sală proprie. S-avem pardon, atunci cînd ţi se duce buhul, lumea te găseşte şi în gaură de şarpe!... Ceea ce s-a întîmplat pînă acum numai cu Teatrul "Levant". Dar tradiţia în ceea ce priveşte naşterea şi dezvoltarea, pînă la un punct, a teatrului românesc pe bazele teatrului particular ne îndreptăţeşte să ne întrebăm dacă în aceste iniţiative, sporadice şi firave, nu se ascund doar rădăcinile, filonul istoric al teatrului, ci şi, poate, o formă de supravieţuire pentru artiştii care nu-şi vor mai găsi locul, dintr-un motiv sau altul, în teatrele constituite. Independent însă de aceste raţiuni, ne întrebăm şi dacă este mai avantajoasă formula unui teatru mare, subvenţionat de stat. Poate exista teatru în afara suportului material statal?

Fără pretenţia de a epuiza subiectul printr-o investigaţie completă şi complexă, ne-am propus pentru moment să "luăm pulsul" acestei spinoase probleme, căci unii sînt de părere că: "Valoarea dovedită a teatrului românesc în lume se bazează tocmai pe aceste trupe solide, pe teatrele mari". Să pierdem ceea ce ne face puternici şi demni de interesul lumii? Este iminent un asemenea pericol, al fărîmiţării, al risipirii? Cum vremurile ne-au obişnuit cu sindromul divizării, nu ne rămîne decît să vedem... ÎNCOTRO?

REGIZORUL SILVIU PURCĂRETE, DIRECTORUL TEATRULUI "BULANDRA":

Teatrul este o artă care nu poate trăi decît subvenţionată; de societate, de guverne, de primării sau... de prinţi. Molière a avut prinţul său; n-ai prinţ, nu faci teatru! Poate că în vremurile cînd vor apărea patroni-miliardari, care să-şi dorească propriul teatru, va fi posibil teatrul particular. Rău nu are cum să fie, pentru că pot şi este necesar să existe forme flexibile de teatru. Altminteri, un teatru poate supravieţui timp de o stagiune, printr-un proiect, o iniţiativă care să adune un număr de oameni care să facă un spectacol şi să reziste pentru scurt timp.

Nu-i obligatoriu să existe teatre numai sub forma în care există ele la noi - adică instituţii a căror structură să dăinuie şi să se tîrască aşa, peste ani, ele fiind de fapt mai mult nişte scheme decît nişte organisme vii. Nişte scheme, astea sînt teatrele româneşti care navighează prin timp asemenea epavelor. Ce este cert: trebuie să existe teatre foarte bune, susţinute de stat cît mai bine; aşa este în toată lumea civilizată. Dar, drumul pînă acolo este lung...

REGIZORUL CRISTIAN HADJI-CULEA, DIRECTORUL DIRECŢIEI TEATRELOR DIN MINISTERUL CULTURII:

Eu cred că trebuie găsit un echilibru între conceptul de trupă permanentă - care e necesară - şi sistemul concurenţial. Şi mai cred că doar una sau cealaltă nu sînt benefice pentru teatrul românesc, cel puţin nu acum. Mai precis: nici contracte pe spectacol, cum se fac adesea în Anglia şi în Statele Unite, dar nici trupe blazate de siguranţă, în care eşti la fel de bine plătit fie că joci sau nu, fie că eşti activ, puţin activ sau foarte puţin activ. Asta mi se pare imoral! Ordinul despre care am discutat în ancheta precedentă prevedea un început de soluţionare a acestei imoralităţi, tocmai prin obligaţia de a se stabili cu fiecare din cei angajaţi (actori, regizori, maşinişti, directori adjuncţi, contabili ş.a.) rolul precis pe care el îl au în acel teatru, obligaţiile lor faţă de instituţie şi, firesc, obligaţiile instituţiei faţă de el.

De ce cred că o mişcare teatrală trebuie să fie flexibilă? Marea majoritate a trupelor româneşti s-a creat aluvionar, printr-un concurs, cel mai adesea, de împrejurări, uneori real şi bun, dar fără să existe o structurare strategică a trupei, fără un concept estetic comun, al trupei, problemă care nu apare în cazul companiilor particulare.

REGIZORUL ALEXANDRU DARIE:

Depinde foarte mult cum se face acest lucru, într-o situaţie şi în cealaltă. Din proprie experienţă (am lucrat două spectacole în Marea Britanie), pot spune că există dezavantaje foarte mari în ambele situaţii. Teatrul care n-are o trupă angajată permanent comportă un mare dezavantaj în primul rînd pentru regizor: este foarte greu să faci un ansamblu în care actorii să joace în armonie unii cu alţii. Aici actorii sînt mult mai nesiguri în raport cu ceilalţi; fiecare

lucrează pentru sine. Deci, trebuie să te lupți să creezi ansamblul, dezamorsînd permanent posibilele conflicte. Un mare avantaj în acest caz: absența "uscăturilor" și starea de competiție generată de dezechilibrul dintre cerere (care este mare) și ofertă (firește mai mică). În acest caz nu răzbesc decît cei mai buni - cei mai buni, evident, pentru ceea ce este nevoie. Un alt avantaj: experiența actorilor "flotanți" este foarte mare.

Teatrul nostru, instituționalizat fiind, ne permite montări cu foarte multe personaje în scenă. În Anglia, de pildă, doar Teatrul Național sau Royal Shakespeare Company își permit asemenea montări; teatrele particulare - nu.

Eu cred că regizorii și scenografii ar trebui plătiți foarte bine, astfel încît să-și permită să devină liber-profesioniști. Asta ar degreva teatrele de obligația de a plăti oameni care mai au și alte interese. Uite, de exemplu, cazul meu - am avut aceste două oferte britanice, la care nu cred că ar fi renunțat cineva.

În ceea ce privește actorii, nu cred că ar fi bine să renunțe la teatrele de repertoriu și în nici un caz nu sînt pentru ideea unui nucleu de vedete într-un teatru, pentru că repertoriul va ajunge să fie dictat de preferințele lor, după criterii deci subiective și cel mai adesea greșite, iar tinerii actori nu vor mai avea acces, din teama celorlalți de a nu li se lua locul.

PROF. DR. MIHAELA TONITZA IORDACHE, DIRECTOAREA TEATRULUI "ȚĂNDĂRICĂ":

Toate țările vechiului sistem socialist au beneficiat de teatre mari. În lume, teatrele de păpuși sînt companii mici, care se pot plia oricărui tip de condiții: joacă în școli, în grădinițe etc. Noi sîntem un teatru mare: la Bogotá, colegii din festival au fost stupefiați auzind că avem 103 salariați la "Țăndărică". Deci, noi beneficiem - și ar trebui să păstrăm acest cîștig - de o dotare extraordinară în comparație cu a altora, avem atelierе proprii și maeștri păpușari. În lume, în general, păpușarul își face singur totul: construiește păpușa, o mînuiește, montează decorul, își pune luminile; în timp ce noi avem la teatrele mari echipe specializate pentru fiecare compartiment. Nu degeaba îi uimește pe străini profesionalismul nostru. Specialiștii pe care-i avem sînt poate unici în lume, creatorul nostru de mecanisme este unic în Europa. El este asemenea unui bijutier sau unui ceasornicar: o păpușă savant construită sigur că va face niște lucruri extraordinare, poți să obții tot ce dorești de la ea, dacă știi s-o "programezi", ca pe un calculator.

REGIZORUL DAN MICU, DIRECTORUL TEATRULUI MIC:

Adevăratele tradiții ale teatrului românesc, indiferent de vremuri, s-au bazat pe trupe, pe echipe serioase, adunate în ceea ce se numește instituții. Cuvîntul "instituție" a ajuns să ne sperie, ca și "birocrația", pentru că și-a erodat sensul real; sensurile acestor conținuturi au fost denaturate din motivele bine cunoscute. Dar pentru ca trupele să poată exista din punct de vedere material în condiții onorabile, ca să nu ne întoarcem la căruțe și nici la vagoanele acelea care transportau actorii dintr-o parte în alta a țării în condiții mizere, trebuie să apărăm existența instituțiilor. Desigur, cu buni profesioniști înăuntrul lor. Sufletul unui teatru va fi întotdeauna o echipă care nu poate exista în afara unor organisme protejate. Ce formă vor căpăta aceste instituții, asta este o altă problemă. Nu pledez în nici un caz pentru păstrarea lor exact în forma de acum, care moștenește toate racilele unor excrescențe absolut fioroase; instituțiile au ajuns de mult să se apere pe ele însele, fără a produce, iar gradul de mortificare este cumplit și evident. Dar renașterea lor nu înseamnă și nu trebuie să provoace un cataclism din care ar scăpa, întîmplător, cîte ceva și cîte cineva, distrugîndu-se o dată cu părțile anchilozate, și cele vitale. Și, indiscutabil, teatrul nesubvențional este o aberație!

REGIZORUL ALEXANDRU DABIJA, DIRECTORUL TEATRULUI ODEON:

Noi vorbim în continuare despre instituții, despre celule și forme; or teatrul este un fenomen viu, este o artă practicată de artiști, iar artiștii trebuie să albă și libertatea și responsabilitatea de a face ceea ce vor. În momentul în care el vor să se împrăștie, e chiar bine! Nenorocirea este că... nu prea vor! Pînă acum eu nu cunosc cazuri de artiști care să se fi desprins definitiv de un teatru pentru a face o trupă particulară. Mai mult, teatrele particulare, care se bat cu pumnii în piept declarîndu-și autonomia, sînt subvenționate ba de stat, ba de minister (al Culturii - n.n.), din toate părțile, mai solid chiar decît teatrele bugetare.

Însă ideea desprinderii este foarte valabilă, pentru că trei artiști, de exemplu, trebuie să fie în stare să se urce într-o mașină și să facă teatru unde vor, cum vor. Nu exclud necesitatea subvenționării, dar în același timp statul nu are obligația să susțină agonia unor teatre, la nesfîrșit!...

Anchetă realizată de OLIVIA ȘIREANU CHIRVASIU

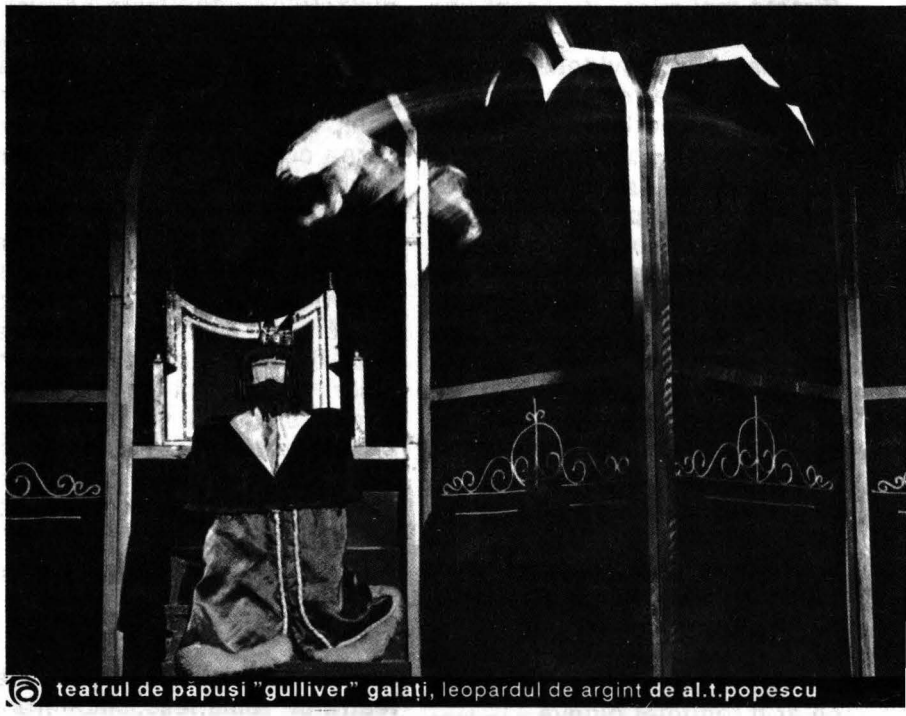
CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

LA GALAŢI, LUCRURI MARI

Ce se întîmplă, dar şi ce s-a întîmplat la Galaţi în cursul stagiunii '91-'92 am putut constata în spaţiul - foarte strîns - a trei zile, 5, 6, şi 7 iunie, cînd Teatrul Dramatic, în colaborare cu Teatrul de păpuşi "Gulliver" şi cu UNITER, a pus la cale, sub genericul "Chipul nostru, acum", ceea ce s-a numit pe afişele care împînzeau oraşul "O întîmplare teatrală în nouă înfăţişări". Acestea din urmă erau cele nouă spectacole (trei, dimineţile, la "Gulliver", şase, după-amiezile şi serile, la "Dramatic") pe care, datorită ireproşabilei organizări, chiar le-am văzut, în general chiar la orele anunţate. Concluziile asupra lor au fost expuse în două colocvii "pe profil", instructive - e de sperat - pentru toate părţile interesate.

La păpuşi. Reprezentaţiile oferite de "Gulliver" - **Leopardul de argint** de Al.T. Popescu, **Vrăjitorul din Oz** de Dan Ganea după Frank L.Baum şi **Motanul încălţat** de Alecu Popovici - conturează destul de clar fizionomia specifică a teatrului, cu atît mai mult cu cît sînt realizate de acelaşi regizor, Dan Ganea, care e şi directorul instituţiei. Simpla citire a titlurilor sugerează, de altfel, preferinţa acordată basmului (şi, implicit, spectatorilor de vîrstă mai fragedă); tratarea scenică se înscrie, consecvent, pe aceeaşi direcţie (s-o numim evazionistă?): păpuşi şi decoruri frumoase, uneori luxuriante (scenografi: Mircea Nicolau şi Adriana Grand), efecte luminoase feerice, ilustraţie muzicală agreabilă. La fel de adevărat e însă că, uneori, stilul unitar se învecinează periculos cu monotonia, în special cînd inventivitatea se dovedeşte mai restrînsă tocmai la capitolul principal - mînuirea păpuşilor. Dar, cum teatrul îşi propune lărgirea sferei de interese (inclusiv în zona - deficitară - a dramaturgiei de gen), pericolul nu va fi greu de evitat pe viitor.

La "Dramatic". Începutul stagiunii 1991-1992 a însemnat, aici, şi începutul unui nou directorat, acela al lui Adrian Lupu, bun cunoscător al trupei, cu care a lucrat, în urmă cu cîţiva ani, numeroase spectacole - unele, memorabile. Sub conducerea lui, teatrul a produs, în nouă luni, şase premiere (el însuşi semnînd trei dintre ele). Deschiderea repertorială e foarte amplă: se joacă vodevil şi comedie renascentistă, dramă contemporană, românească şi străină etc. Valoarea spectacolelor este, desigur, inegală; nici nu s-ar putea altfel. Media, însă, este net favorabilă calităţii. Dintre cele şase montări, una singură, **Crima de pe Strada Lourcine** de Eugène Labiche (în regia mediocră a reputatului actor gălăţean Mihai Mihail şi în interpretarea de acelaşi "calibru" a lui Gheorghe V. Gheorghe şi Grig Dristaru,



teatrul de păpuşi "gulliver" galaţi, leopardul de argint de al.t.popescu

foarte buni în alte spectacole) este, cum se zice, "de nerătat". Faptul că, totuşi, a fost arătată face cinstea onestităţii trupei faţă de sine însăşi; dar atît. Celelalte două piese puse în scenă de regizori invitaţi sînt **Play Strindberg** de Friedrich Dürrenmatt şi **Mătrăguna** de Niccolò (iar nu Nicollo, cum scrie în programele, altfel de foarte bună ţinută, redactate de secretara literară Mariana Purcărea), aşadar Niccolò Machiavelli, în care Mihai Lungeanu expune o concepţie ezitantă, neunitară stilistic, cu unele momente închegate, dar şi cu altele (mai multe, din păcate) confuze, greoaie în special sub raportul folosirii decorului.

Cele mai bune spectacole prezentate de teatrul gălăţean sînt, indiscutabil, acelea făcute de Adrian Lupu. Premiera pe ţară cu **Libertate la Bremen** de Rainer Werner Fassbinder atrage îndeosebi atenţia prin teatralitatea pregnantă pe care a izbutit să o infuzeze unui text foarte greu, "uscat", sunînd chiar tezist pe alocuri. Drama femeii strivite de societatea patriarhală, paternalistă şi macho-istă atinge înălţimea tragediei clasice, graţie şi jocului ireproşabil al Lilianei Lupan şi al celorlalţi interpreţi: Vlad Vasiliu, Eugen Popescu Cosmin, Tamara Constantinescu, Ioana Citta Baciu, Marcel Hîrjoghe. Cu excepţia celui din urmă (înlocuit din motive de sănătate), i-am regăsit pe toţi, în aceeaşi excelentă "formă", în **Jurnalul unui tîcălos**, adaptare după A.N.Ostrovski, spectacol în a cărui virulenţă critică foarte actuală regizorul îşi demonstrează din nou apetitul pamfletar cunoscut din montările mai vechi. Nici o "şopîrlă" fals curajoasă, nici o notă stridentă. Alături de actorii citaţi, evoluează cu aplomb Grig Dristaru, Gheorghe V. Gheorghe, George Serbina. (Trebuie spus că, în toate producţiile semnate de Adrian Lupu, trupa apare, chiar şi în verigile ei mai slabe, **global superioară**. "Afinităţi elective"? Poate...) Regizorul îşi regăseşte unele instrumente expresive preferate (songurile de inspiraţie brechtiană, de pildă) şi în **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon, text descifrat frapant "altfel" în comparaţie cu montările altor teatre. Eroul, văzut pînă acum ca un "tînăr furios", devine, în interpretarea emoţionantă a lui Mitică Iancu, un biet om oarecare ce se trezeşte prins în maşinăria absurdă a unui sistem birocratic şi agresiv; e un antierou, cu nimic însă mai puţin convingător. Semnează un foarte bun portret de plan secund Grig Dristaru.

În concluzie, reiau opinia exprimată "la faţa locului": în teatrul din Galaţi nu se întîmplă decît lucruri normale - se fac spectacole. Aceste lucruri sînt însă normale doar într-o viaţă teatrală în întregime normală, la rîndul ei. Or, în situaţia de acum, putem zice că în teatrul din Galaţi se întîmplă lucruri mari.

ALICE GEORGESCU

DIALOG

ADRIAN LUPU: „Boema e frumoasă, dar între parantezele muncii!“

Îmi propusesem de mult să-l provoc pe regizorul Adrian Lupu la o discuţie - încă de la începutul anului 1990, cînd revenise în ţară după aproape doi ani petrecuţi în Israel, ca profesor la Academia de artă dramatică Beit-Zvi din Tel-Aviv. Ştiam că nu plecase din România cu inima prea voioasă (ci excedat şi de permanentele neînţelegeri cu direcţiunea T.E.S., unde era angajat pe-atunci), aşa că întoarcerea lui atît de rapidă nu m-a mirat; oricum, voiam să aflu ce făcuse "dincolo" N-am reuşit. "Lasă, dom'le", exclama el de fiecare dată, adăugînd imediat vreuna din obişnuitele glume sarcastice cu care îi îndepărtează adesea pe interlocutori. Am vrut din nou să încerc acum vreo şase luni cînd, după ce asistasem împreună cu alţi critici la un "set" de spectacole oferite de Teatrul Dramatic din Galaţi, unde Lupu devenise între timp director, mă convinsesem că munca şi tenacitatea pot readuce la lumină o instituţie artistică de care lumea, în ultimii ani, cam uitase. N-am reuşit. Cînd are spectacol - şi mai ales premieră -, cu Adrian Lupu nu se mai poate vorbi: roşu la faţă, cu o privire stranie, fixă, fumează ţigară de la ţigară (altminteri nu e fumător) şi nu se abate nici cu o iotă (obligîndu-i pe apropiaţi să facă la fel) de la un program de superstiţii întocmit, aş zice, în mod ştiinţific. În fine, de curînd am izbutit să-l prind într-o discuţie, momindu-l să-mi povestească despre simpozionul "Anatomia unui succes" la care a participat, în septembrie, la Sinaia. Printr-o coincidenţă "datorată" exclusiv avatarurilor prin care trebuie să treacă revista noastră pînă a ajunge la stadiul de obiect vandabil, această conversaţie apare concomitent cu articolul, mult mai vechi, despre starea teatrului din Galaţi în stagiunea '91-'92. Dar, pînă la urmă, "tot răul, spre bine"...

□ **Aşadar, cam despre ce s-a discutat la Sinaia?**

■ În general despre altceva decît îşi propuseseră oamenii noştri botezînd atît de pompos reuniunea. Unul dintre oaspeţi a remarcat chiar că ar fi fost poate mai interesant să se vorbească despre "Anatomia unui eşec". De altfel, în toate intervenţiile invitaţilor străini tema principală a fost continua zbatere în căutarea surselor şi resurselor materiale pentru teatru; toţi au povestit cît de greu este să convingi un sponsor să dea bani pentru cultură - peste tot sînt alte capitole prioritare: sportul, handicapaţii... Nici unul n-a pomenit despre comodităţile de care dispune. Dar Georges Lavaudant a zis: "Să nu uităm că menirea noastră este să facem artă". Administraţia e un alt palier. Treaba noastră este să ne amintim mereu că teatrul susţinut din banul public trebuie să producă artă. Cu riscuri, desigur; dar e imoral să investeşti banul public în nimicuri. Oricum, nimeni dintre cei sosiţi din străinătate n-a încercat să ne dea lecţii, ci doar să ne ajute să trecem mai uşor prin greutăţile prin care ei trecuseră deja.

□ **Fiindcă a venit vorba, experienţa ta israeliană te-a ajutat la ceva aici? Cum a fost acolo?**

■ De cum am pus piciorul pe aeroport, acolo, am simţit direct o realitate despre care învăţasem la şcoală: jungla capitalistă. Nu-i o figură de stil, jungla capitalistă chiar e o junglă. De exemplu, încă din prima zi, colegul meu Gheorghe Miletineanu m-a prevenit că acolo trebuie să fii mereu "în priză", căci nu contează deloc dacă azi ai făcut un spectacol foarte bun; mîine poţi şoma. Şi am descoperit că "a munci" nu e un verb de provenienţă comunistă. Acolo, toţi actorii, chiar cînd nu au angajament, mun-

cesc în permanenţă să se menţină în formă- exersează, fac înot, gimnastică, în speranţa că se va ivi vreo „audiţie". Deşi e o ţară mică, există sute de actori, dintre care 80% sînt şomeri; şi repetiţiile, în teatrele nesubvenţionate, nu se plătesc. Toţi pornesc de la ideea că nu vor avea un loc de muncă sigur. Ceea ce nouă ni se pare încă aberant - a-ţi cîştiga existenţa practicînd şi o altă meserie -, acolo e un lucru cu care te obişnuieşti încă din şcoală. Am avut, de pildă, studenţi foarte buni (şi la Academie cursurile durează de la 8 dimineaţa pînă la 11 seara, cu pauză de o oră) pe care, după absolvire, i-am reîntîlnit în chip de chelneri! Pe mine, încă din prima săptămînă, un prieten foarte bun m-a sfătuit să urmez un curs de contabilitate; şi aproape că am înnebunit cînd mi s-a sugerat că aş putea să mă apuc de o meserie foarte bănoasă - să mă fac pedichiurist! Şi nu era un banc...

□ **A fost, deci, o "etapă" plină de învăţăminte...**

■ Oho! Oricum, am avut un noroc enorm că am putut să-mi fac într-adevăr meseria. Un lucru care ar trebui învăţat şi la noi este că diploma nu contează; acolo se ţine seama de ea numai la Universitate. În rest, important este numai ceea ce eşti în stare să faci. Asta nu înseamnă că noi ar trebui să desfiinţăm învăţămîntul de specialitate, dar... În orice caz, cei doi ani de junglă m-au ajutat să primesc mai uşor tot ce se întîmplă acum la noi.

□ **La Galaţi, ca director, ai pus cumva în practică descoperirile pe care le-ai făcut în "junglă"?**

■ Am încercat în primul rînd să-mi conving tovarăşii - sau camarazii?... de fapt, complicii - că trebuie să ne schimbăm felul de a înţelege ceea ce se petrece în jur şi, în consecinţă, să ne schimbăm felul de a reacţiona. În preajma noastră s-a născut o lume feroce, care nu depinde de culoarea politică a Puterii. Dacă am renunţat de bunăvoie la comunism, intrăm în capitalism - e simplu. Şi cei mai buni trebuie să demonstreze asta fără milă. Desigur, eu nu pot - şi nici ceilalţi directori de teatre, de altfel - să mă descotorosesc fără ezitare de aceia care nu muncesc. Am văzut pe pielea mea ce înseamnă şomajul, deşi am înţeles totodată că fără şomaj nu se poate - e o condiţie inerentă sistemului, n-ai încotro. Dar actorii noştri ar trebui măcar să înveţe că nu se poate perpetua obiceiul eminamente comunist de a te face că munceşti. Acolo actorul munceşte, sigur, din plăcere, dar şi ca să-şi păstreze locul în teatru. Nu-şi poate permite să stea, la repetiţie, cu ochii pe ceas ori să întrebe: "dar cît mai repetăm?" Pentru că dacă o face o dată, a doua oară - adio! Nu cum am păţit eu anul trecut, cînd un actor mi-a spus - cu o seară înaintea premierei! - că nu poate juca fiindcă îl doare un deget! Textual!... Acolo sindicatul nu l-ar apăra niciodată pe un asemenea actor; ce-i drept, sindicatele nici nu discută acolo cu patronatul cîte zile libere să aibă cutare sau cutare... Iar noi, pînă cînd nu vom reuşi să facem astfel încît lumea lui Caragiale să pară datată, pînă cînd nu vom scăpa de mentalitatea lui Leonida, nu vom ajunge nicăieri. Boema e frumoasă, dar între parantezele muncii! La Galaţi - unde nu m-am dus "între două trenuri", ca să fiu şi eu undeva director dacă tot m-am întors - am încercat să impun un anume ritm de lucru şi, în acelaşi timp, să redeştept plăcerea actorilor de a munci pe scenă. Nu e uşor, pentru că media de vîrstă e destul de ridicată şi pentru că oamenii au ajuns, dacă nu la capătul puterilor, atunci la capătul răbdărilor. Şi nu Puterea e duşmanul, ci sărăcia. Sigur, şi în alte ţări cultura e în criză financiară - vezi discuţiile de la Sinaia -, dar drama noastră este că ieşim dintr-un sistem sărac şi mergem spre alt sistem sărac. Fapt e că nicăieri în lume salariile actorilor nu sînt la nivelul salariilor altor "titraţi". Dar pînă să ne ajustăm înţelegerea la realitate... Cine credea că a doua zi după revoluţie se va schimba şi felul de a gîndi al oamenilor este, blînd spus, un romantic.

□ **Să ne întoarcem la Galaţi...**

■ Eu mă întorc mereu! Noi încercăm acolo să nu coborîm sub un anumit nivel, nici ca repertoriu, nici - pe cît ne-au ţinut puterile - ca realizare scenică. Aici apare chestiunea cu aducerea publicului la teatru. Teatrul este, prin însăşi natura lui, elitar. Nu e fotbal. Ceea ce trebuie să fac eu este să aduc în sală cît mai mulţi oameni - care se gîndesc mai întîi că au de cumpărat pîine, lapte sau benzină - fără să le dau însă, aşa zicînd, produse de larg consum, comedioare stupide şi alte prostii. Cum aş putea eu să cobor, repertorial măcar, sub nivelul de dinainte de '89? Le-am propus colegilor mei ca devîză o vorbă pe care i-o spuneam şi profesorului meu, Radu Penciulescu: "mai bine să cazi de pe un cal boieresc decît de pe o mîrţoagă ţigănească". Dacă e să murim, să murim demn. Deocamdată însă încercăm să rezistăm. S-ar putea, la un moment dat, să se dovedească, de pildă, că la Galaţi nu e nevoie decît de teatru de revistă, ori că nu e nevoie deloc de teatru. Atunci vom dispărea, dar pînă atunci măcar să ne ţinem spatele drept.

□ **Ideea cu desfiinţarea este, sper, doar o... ipoteză de lucru, nu?**

■ Cine ştie? La Galaţi, atît prefectul cît şi preşedintele Consiliului judeţean sînt mari iubitori de teatru şi nici nu concep o asemenea posibilitate, ori, de pildă, că n-am putea să ne deplasăm la Bucureşti fiindcă nu-s bani. Dar dacă se va dovedi că teatrul e inutil, el va muri. Noi încercăm să-l facem necesar. Eu însă de nimic nu am atîta oroare ca de starea de semicadavru; am avut experienţa unui teatru în situaţia asta. Şi nu vreau ca acolo unde am

răspunderea existenţei artistice a unor oameni să trăiesc în agonie, aşteptînd bani care nu vin. Deşi nu pot să cred că, indiferent cine e la conducerea ţării, îşi închipuie că poate exista cultură nesubvenţionată. Dar noi vorbim, voi scrieţi şi... degeaba! Şi apropo de scris: e înfricoşător cum, după ce ani de zile - şi chiar în cel mai răi ani - s-a scris despre teatru în toate ziarele, acum să i se acorde atît de puţin spaţiu. Replica obişnuită e "nu materialele despre cultură vînd ziarul". Şi asta nu mai e "mîna Puterii"! Lovitura cea mai zdravănă o primesc, bineînţeles, cel din provincie, care - şi aşa - au mai multe greutăţi; ei n-au alte venituri în afara salariului, cum ar fi colaborări la televiziune şi aşa mai departe. Deci, n-au satisfacţii nici materiale, nici morale. Şi-apoi, şi din punctul de vedere al publicului - altceva e să citească omul într-un ziar central despre teatrul din oraşul lui. Atunci e şi el curios să vină la teatru.

□ **Spune-mi totuşi cîte ceva despre felul în care "atragi" spectatorii. Am auzit că ai pus la cale tot felul de proiecte.**

■ El, proiecte! Năzdrăvăniii! Sigur că încerc să-i "atrag", dar, aşa cum ţi-am mai spus, nu vizez "masele largi"; mă adresez acelui eşantion social care mai citeşte şi cîte-o carte... Deci, propun un repertoriu de un anumit nivel şi încerc să-l înscenez la un anumit nivel, în primul rînd. Apoi, am încercat să împrospătez trupa, deşi, pe de o parte, nu pot momi actori noi prin salarii mai mari şi, pe de altă parte, mă izbesc de tot felul de piedici birocratice - vechime, buletin şi altele de solul ăsta. Aşa că, deocamdată, chiar să vreau, n-am actriţe tinere pe care să le dezgolesc pe scenă ca să vină lumea! Prin urmare, fac şi eu ce pot: după spectacole, publicul are la dispoziţie autobuzul teatrului, la preţ mai mic decît în transporturile urbane, care oricum merg mai prost; am iniţiat acţiunea "Puştanii în grija noastră", adică am amenajat o cameră în care părinţii pot lăsa, pe durata spectacolului, copiii între 3 şi 7 ani; cîte un actor sau doi, prin rotaţie, îi ţin ocupaţi cu jocuri teatrale - îi grimează, îi costumează, creează situaţii dramatice -, în speranţa că, încet-încet, copiii vor fi cei care îi vor "trage" pe părinţi la teatru. Încercăm să le facem mici surprize şi adulţilor - la intrarea în sală unii găsesc pe locurile lor setul complet de programe ale spectacolelor teatrului sau chiar pungi cu mici gadget-uri. Apoi, pe lîngă standul permanent de carte din foaier, vreau să încerc să aduc şi discuri; o să încerc să dau şi filme - bune; refuz să transform teatrul în sală de jocuri mecanice ori în videotecă dubioasă, doar ca să fac rost de bani! În perspectivă, vreau să transform clădirea cu coloane de pe strada Domnească într-un mic centru cultural pe model franţuzesc. Ei, vreau eu multe! Să vedem ce-o să iasă!

ALICE GEORGESCU

MOARTEA UNUI ARTIST

EUGENIA ZAHARIA

S-a stins din viaţă, într-o desăvîrşită discreţie, la adîncă senectute, o personalitate a scenei româneşti interbelice. Doar din cărţile lui Ioan Massof noile generaţii află cine a fost Eugenia Zaharia, actriţa pentru care reflectoarele s-au stins în urmă cu trei decenii şi jumătate.

După întregirea patriei (1918), şi bătrînul nostru Naţional primeşte la vremuri noi oameni noi, ucenici hărăziţi strălucitoarelor cariere - G. Calboreanu, G.Vraca, Marioara Zimniceanu, Sorana Ţopa, N.Băltăţeanu... Lista e lungă, cuprinzînd-o şi pe eleva lui Ion Livescu, temperamentala "Gica", martoră şi participantă la o întreagă epocă trecută albumului.

După debutul promiţător în feeria lui Horia Furtună *Făt Frumos* (1923), alături de Demetriade, după cîteva roluri care marcau o prezenţă dominatoare în repertoriul de vibraţie tragică, primeşte de la Constanţa Demetriad mantia de catifea vişinie comandată la Viena (marile partituri se moşteneau în Naţional!) şi a fost... *Fedra*!

La 22 de ani o interpretează pe Doamna Clara (a fost cea mai tînără interpretă a rolului). Idolului său, Demetriade, îi dă în *Hamlet* replica Gertrudei. Alături de Nottara, este Goneril în *Regele Lear*. Alternativ cu Elvira Godeanu stăpîneşte "judeţul de munte" în *Scrisoarea pierdută*... Peste 50 de roluri în două decenii cît a jucat pe prima scenă a ţării.

În plin război, girează două companii: Teatrul Nostru (1941-1942), cu Dina Cocea, Fory Etterle, Petru Nove, şi Teatrul Mic (1943-1948), cu Petru Nove şi Geo Maican. Dăinuie amintirea spectacolului cu *Micul infern* de M.Ştefănescu, în care parteneri îi sînt Marcel Anghelescu şi Fory Etterle.

La zenitul carierei, lecţiile sale de artă au însemnat rolurile din *Vinovaţi fără vină* şi *Intrigă şi iubire* (Teatrul Giuleşti). Cîntecul de lebădă - Agrippina din *Britannicus* de Racine (Teatrul Tineretului, 1959).

Distincţie, frumuseţe, cultură vocală desăvîrşită în miraculosul laborator al Teatrului Naţional. O prezenţă statuară din al doilea clasicism al teatrului românesc, străjuit, printr-un dictat al istoriei, de două războaie.

IONUŢ NICULESCU

foto: dorin stanciu

MAIA MORGENSTERN
în mod firesc talentată

Actriţa Maia Morgenstern traversează o zodie fastă: joacă mult şi bine la Teatrul Naţional **(Trilogia, Noaptea regilor, Domnişoara Iulia, Livada de vişini)**. *Rolul Nela din filmul lui Lucian Pintilie* **Balanţa** *i-a creat popularitate şi dincolo de cercul, oricum mai limitat, al publicului de teatru. Premii naţionale şi internaţionale, atenţia presei îi conferă, într-un anume sens, rîvnitul statut de vedetă. Dar în România, azi, vedetele nu se recrutează din lumea spectacolului; existenţa Maiei se desfăşoară firesc în confruntare cu problemele vieţii şi ale transportului în comun, între filmări, repetiţii şi spectacole, aplauze şi cumpărături, interviuri şi lecţiile copilului. O femeie tînără înfofolită care, cînd îşi scoate broboada, te şochează cu un cap complet ras (pentru filmare) care n-o urîţeşte, ci îi subliniază expresivitatea, demonstraţie implicită a modului în care destinul personajelor intervine în cotidianul omului. După 11 ani de meserie, Maia Morgenstern este o actriţă căreia îi merge bine, ea priveşte înapoi şi înainte cu linişte.*

■ **Dincolo de împrejurări, există probabil în viaţa ta momente de răscruce, în care ai ales, renunţînd în acelaşi timp.**

□ *Un asemenea moment a fost hotărîrea mea de a mă prezenta la concursul Teatrului Naţional, cînd am venit la audiţia organizată de Andrei Şerban. N-aş vrea să minimalizez alte opţiuni, dar cred că acesta a fost momentul hotărîtor.*

■ **Prin ce? La ce ai renunţat?**

□ *Am avut o strîngere de inimă, pe care o mai simt încă în legătură cu plecarea de la Teatrul Evreiesc. Eu consider că nu l-am părăsit definitiv şi fac orice sacrificiu - poate că e cam mare cuvîntul - pentru a mă întoarce acolo, pentru a juca acolo, pentru a ajuta Teatrul Evreiesc, pentru a mă ajuta pe mine jucînd*

acolo, alături de un colectiv care mi-e foarte drag. Niciodată n-am să uit lecția primită de-a lungul timpului: să joci, să dai tot ce ai în tine ca actor, chiar dacă sînt doi, trei spectatori în sală, chiar dacă, sau pentru că e frig, mizerie și jale, să-i bucuri pe acei doi oameni.

■ **Alte renunțări?**

□ *Cînd domnul Pintilie m-a ales pentru* **Balanța**, *Teatrul Național pleca în Brazilia cu* **Trilogia**. *Filmările nu puteau fi întrerupte pentru atîta timp. Trebuia să renunț la turneul cu* **Trilogia** *pe care o iubesc și o ador. Domnul Pintilie era conștient de ce înseamnă Medeea pentru mine și mi-a explicat foarte cinstit. Am hotărît să nu plec în Brazilia și să fac rolul Nela. M-am gîndit exact la asta:* **să fac rolul**, *nu că voi merge cu filmul* **Balanța** *peste tot și că voi lua premii.*

■ **Ai mai spus și în alte rînduri că regizorii Andrei Șerban și Lucian Pintilie au jucat un rol hotărîtor în viața ta artistică. Crezi că altminteri calitățile tale nu s-ar fi exprimat?**

□ *Important în aceste două întîlniri este ce am descoperit. Calitățile - dacă e să folosim acest cuvînt - existau. Știam că sînt o fată talentată. Dar talentul are nevoie de descoperirea a ceea ce nu știi, a ceea ce am scos la lumină cînd am jucat Medeea, Varia din* **Livada de vișini**. *Cu Varia a fost cam greu.*

■ **De ce?**

□ *E frumos, e Cehov, ne-am bucurat toți și pe urmă mi-am dat seama că nu știu nimic, că habar n-am cum se face. la joacă tu replica: "Ce frig e, mi-au înghețat mîinile, mamă, camerele dumitale, cea albă și cea violetă, sînt la fel". Cum o faci?* **(Maia a turuit replica și, fără să aștepte ca eu s-o joc, a continuat.)** *Ce pui, cît pui, ce înseamnă, de unde vine, unde se duce? Și-mi amintesc cît de tare insista domnul Andrei Șerban să uităm toate bisturiele și cheițele pe care le aveam deja și să inventăm noi ustensile.*

■ **A ajuns și asta un fel de loc comun - "s-o luăm mereu de la început, să ne regăsim puritatea inițială". Totuși o meserie, fie ea și actoria, nu se poate practica în afara unor acumulări.**

□ *E vorba despre altceva: în primul an de institut trebuia să ne prezentăm la examen cu dramatizări; eram un fel de autor total, făceam textul, jucam, aranjam luminile, făceam scenografia, ilustrația muzicală. Instinctiv, ca un sugar care în primele două luni știe să meargă, apoi uită. Îmi face mare plăcere să mă duc la Institut, să-i văd pe studenți lucrînd, mă molipsesc de curajul lor. Poate că această, să-i spunem, inconștiență trebuie regăsită la fiecare rol.*

■ **Spectatorii te inhibă sau te stimulează?**

□ *Capăt de la ei o mare energie, și un suflu, și o căldură extraordinare. Nu sînt vorbe mari. Ieri am jucat* **Domnișoara Iulia** *într-o sală arhiplină, din fericire. Scena e dispusă în așa fel, încît eram înconjurată de oameni; simțeam căldura - nu e o metaforă, simțeam la propriu respirația lor. De la spectator primești o seamă de impulsuri, acele impulsuri care fac din teatru un fenomen viu.*

■ **În Medeea, senzația e că vii dintr-o altă lume, de care de fapt nu te-ai desprins.**

□ **Trilogia** *ca spectacol e construită pe un instinct fundamental, esențial, care circulă de la actor la spectator și invers. Domnul Andrei Șerban insista: "Nu mișca, operează cu sunetul". Sunetele sînt fluide, materiale. Cel mai bun spectacol al meu cu Medeea a fost cînd creierul era în perfectă stare de funcționare. S-a întîmplat la Festivalul de la Salzburg, cînd în ultima clipă actorul care-l juca pe Iason s-a îmbolnăvit, a fost desemnat altul, practic spectacolul începuse și eu nu știam cine va fi Iason. Atunci luciditatea, creierul îmi funcționa brici, iar emoția era caldă, prezentă, vie. Rezonam și acționam în armonie, ca la pian, erau bune și dreapta și stînga și pedalele. Mintea funcționa, inima funcționa, emoția funcționa, sexul funcționa, viața funcționa.*

Cînd emoția e covîrșitoare, și uneori e atît de mare încît îmi pierd vederea - nu văd în fața ochilor - eu simt foarte tare și plin, dar simt în același timp că nu dă... Stările paroxistice te pot duce într-o zonă necontrolată și necontrolabilă care nu e foarte folositoare... E un lucru complicat... Nu e ca la matematică, întîi rezolvăm paranteza și apoi ce e în afara parantezei.

■ **Din Institut aveai reputația unei viitoare tragediene, drum pe care se poate afirma că te-ai împlinit.**

□ *Da, dar îmi place foarte tare comedia și trebuie să fii foarte inteligent și să ai un dezvoltat simț al măsurii ca s-o joci. Mie mi-e mai greu, dar mă simt atrasă de tot ce e "mai greu". Nu sînt dintre cei cărora viața le-a făcut cadouri. Eu lucrez cu efort, apoi am nevoie de timp pentru ca urmele acestui efort să dispară.*

Pe ultimele cuvinte Maia a început să se dezbrace și, deși zîmbea în continuare și era politicoasă, contactul s-a pierdut. Cu cîteva clipe înainte de a începe la propriu "ritualul" pregătirii, comutatorul funcționase. Urma **Noaptea regilor**. *Spectacol.*

MAGDALENA BOIANGIU

ALEXANDER HAUSVATER: „A transforma spaţiul teatral într-un fel de templu spiritual..."

□ *A doua zi după premiera din decembrie cu* ***...au pus cătuşe florilor...*** *ai luat avionul spre Canada. Ce-ai mai făcut din decembrie şi pînă acum, ce-ai mai montat, unde ai mai fost în aceste şase luni?*

■ **De fapt am muncit în continuare, aproape fără pauză. Am montat în ianuarie *Alma Mahler* la Montréal, la Théâtre de l'Archipel, apoi, la începutul lui aprilie, am avut premiera cu *Crima secolului*, tot la Montréal, însă la alt teatru, Théâtre d'aujourd'hui. Nu mult după asta, în mai, înainte de a veni la Bucureşti, am avut în Germania premiera cu *Variaţiuni pe o temă din Faust*. Iar în iulie voi monta la Barcelona *Omul urban*.**

□ *Este vreunul din aceste spectacole bazat pe o dramatizare, pe o adaptare de-a ta, fiindcă ştiu că adesea ţi se întîmplă să montezi spectacole "de autor", cum s-ar zice în limbajul filmului ?*

■ **Da, *Variaţiuni pe o temă din Faust* este... scris, adică n-aş zice scris ci, mai degrabă, conceput de mine. Fiindcă scenariul, textul este într-o limbă necunoscută, într-o limbă de sunete...**

□ *Înţeleg că "limba necunoscută" a actului teatral ca atare este un drum pe care îl plasezi oarecum la orizontul demersului tău regizoral. Sau e un fel de obsesie?*

■ **Limba de sunete mi se pare efectul natural al unei limite: individul comunică pentru că nu mai are alternativă. Comunicarea prin sunete nu mai e compatibilă cu discursul logic, cu semantica, cu filosofia limbajului. Din obiect al comunicării, sunetul devine subiect al ei. Nu mai transportă logica, e obligat să o inventeze în aceeaşi secundă. Un asemenea fenomen mi se pare a căpăta importanţă fundamentală atunci cînd e vorba despre teme, motive sau mituri esenţial europene, cum e de exemplu mitul faustic. Dacă Faust face un pact cu diavolul, atunci el devine parte din lumea diavolului, care e o lume nonverbală, o societate a sunetelor. El vorbeşte şi propagă această limbă, în care e de presupus că fiinţele comunică prin senzaţiile lor interioare, independent de cunoaştere. Şi, firesc, pierzînd orice urmă de estetică, de frumuseţe exterioară, independentă, a codului ca atare.**

□ *Într-un fel se tale, se şterge tocmai nivelul convenţional al mesajelor umane.*

■ **Sigur, şi nu trebuie să uităm că acesta este un nivel fundamental al evoluţiei. Fiindcă pierdem, sau am pierdut deja urgenţa necesităţii acestor mesaje. De ce comunicăm? Nu ca să ajungem la înţelegere, ci ca să ajungem, pur şi simplu, la supravieţuirea momentului. Dincolo de supravieţuirea în moment, comunicarea ulterioară poate fi doar comentariu, e decorativă, oricum nu mai are a face cu necesitatea. Ca să revin la Faust, ideea mea esenţială a fost că personajul, ca filosof, se baza pe gîndirea lui Rosenberg, filosoful mişcării naziste. Care ar trăi acum, în contemporaneitate, şi ar vedea cum s-a practicat propria lui filosofie. De altfel, dacă ne gîndim bine, perioada nazistă a fost una de sunete, de comenzi şi de marşuri, în care limbajul teoretic şi filosofic s-a pierdut în bună măsură.**

□ *În decembrie, la plecare, vorbeai despre o eventuală opţiune pentru un text românesc, dac-ar fi să mai montezi la Odeon. Iată că ai revenit. Te-ai hotărît, ce-ai propune teatrului pentru o viitoare colaborare?*

■ **Nu ştiu foarte multe despre dramaturgia şi literatura română. Cunosc însă o branşă a acestei literaturi care a devenit parte din literatura universală. De ce Caragiale nu a pătruns pînă la capăt în literatura universală nu ştiu, de ce nici chiar Eminescu nu este prezent, aşa cum ar merita, în conştiinţa universalităţii, iarăşi nu ştiu. Dar cunosc ceea ce a reuşit să pătrundă în cultura lumii. Mă interesează arhetipul, sursa mitologică ce se naşte din spiritualitatea românească, dar nu rămîne cantonată doar în spaţiul literaturii române, la nivel etnic, ori antropologic, ori pur şi simplu istoric.**

Deci, pot să spun că m-am gîndit la ceva în legătură cu o viitoare montare la Odeon, în această ordine de idei. Şi, mai ales, am încercat să găsesc un tip de personaj ce provine din spaţiul românesc şi transcende această realitate, realitatea Bucureştiului, a zonei geografice şi a nivelului istoric determinat, devenind un călător prin univers...

□ *Deci, înţeleg că vrei să păstrăm în continuare secretul...*

■ **Da, îi păstrăm, fiindcă sîntem încă la nivelul discuţiilor, pe pragul hotărîrii dacă vom face sau nu ceea ce visez eu. Mai sînt însă multe condiţii de îndeplinit. În schimb pentru mine este important, dacă revin să lucrez aici, să fac un pas mai departe de *Cătuşe*, către o zonă mai apropiată de ceea ce sînt eu acum ca artist. *Cătuşele* s-au născut din sentimentul meu că aşa ceva trebuia acum făcut în România...**

□ *Asta e o limpezire, cred, nu doar pentru oamenii de teatru, ci şi pentru spectatori, care au venit în număr impresionant, şi nu numai din capitală, să vadă* ***...au pus cătuşe florilor...***

Să înţeleg deci că piesa lui Arrabal a fost aleasă pentru a răspunde în primul rînd unei necesităţi, unei aşteptări potenţiale a publicului, pe cînd acum ai dori un spectacol care să te reprezinte într-o mai mare măsură?

■ **Să mă reprezinte poate că nu e bine spus. Să fie mai aproape de ceea ce mă intrigă, de ceea ce îmi pune probleme în clipa de faţă.**

□ *Un mai puternic sincretism al formelor teatrale?*

■ **O sinteză unitară. Şi, mai ales, transformarea spaţiului teatral într-un fel de templu spiritual şi fizic de întîlnire a spectatorului cu actorul, în mijlocul unui eveniment care nu se**

poate întîmpla nicăieri în altă parte. Fiindcă acesta nu e un eveniment repetabil, nici conex cu realitatea străzii, care e, oricum, din punct de vedere senzorial, mult mai puternică. Şi nici nu e un eveniment care înlocuieşte viaţa netrăită. Este ceva bazat pe sugestie, o bucurie, o excursie imaginativă, ce nu se poate regăsi altundeva. Vezi, sînt două calităţi umane pe care aproape nu le mai utilizăm în viaţa noastră spirituală, cel puţin în Occident. Una este curiozitatea, care a pierit complet, a doua este imaginaţia, care aici, la voi, încă mai rezistă. Cu o mică apăsare pe buton poţi răspunde pe computer sau pe video oricărei curiozităţi; iar cu un bilet de avion, care costă salariul pe o săptămînă, eşti scutit să-ţi mai imaginezi india, poţi s-o vezi, mă rog, atît cît se lasă ea văzută. Aşa că sînt interesat de anumite tematici legate direct de secolul XX, de păstrarea curiozităţii şi a imaginaţiei individuale şi, de ce nu?, de un soi de inventar al fenomenelor sociale, mentale şi istorice ale acestui secol care se sfîrşeşte.

□ *Lucrul ăsta a revenit în discuţiile noastre cu regizorii români... Ai sentimentul că acest sfîrşit de veac, care e şi sfîrşit de mileniu, ar trebui să-şi redefinească formele teatrale?*

■ Nu cred că e vorba de o redefinire, fiindcă noi sîntem aparate care ducem în noi o memorie colectivă. Trecutul e o parte mereu prezentă în organismul uman. Dacă nu e apropiat corect şi dacă nu-i sînt descifrate semnificaţiile pentru a fi înţeles, nu există viitor, nu există devenire. Secolul ăsta a început cu expoziţia de la Paris, s-a vorbit atunci despre secolul individualismului, despre secolul libertăţii, despre înţelegerea completă între oameni şi între popoare. Şi, la sfîrşitul lui, iată Bosnia, Chile, Los Angeles-ul de acum cîteva luni, revărsări de violenţă inimaginabile, ca să nu mai spunem că între începutul şi sfîrşitul lui avem două războaie mondiale, masacrul armenilor, Auschwitz-ul şi Hiroşima, gulagurile de orice culoare şi aşa mai departe... Atunci, dacă premisele, visele au fost cele care au fost, iar practica s-a dovedit atît de cumplită, cine este responsabil şi cum putem evita asemenea valuri succesive de orori?

□ *Deci căutările tale referitoare la sincretismul formelor teatrale sînt de aceeaşi natură cu căutarea unor răspunsuri de natură teoretică şi politică, în cele din urmă...*

■ Într-adevăr. Dacă e să redefinim ceva, atunci e vorba tocmai de farmecul comunicării prin teatru, a cărui importanţă primordială rezidă în aceea că e o întîlnire, un contact viu între oameni. Care trăiesc în acelaşi spaţiu şi în acelaşi timp. Întîlnirea nu se petrece doar între spectator şi actor, ci e şi o întîlnire a celor doi cu personajul. Odată, la Paris, mi s-a întîmplat să întîlnesc o mai veche cunoştinţă. Omul acela stătea cu mine şi cu alţii la o masă şi se străduia să-şi amintească anul în care ne văzusem ultima oară. La un moment dat zice: "Nu mai ţii minte, era atunci cînd am stat la masă cu... Rasputin, ba nu, cu Raskolnikov..." "Cu cine?" "Păi cu ăsta, cu Raskolnikov, care ne povestea că..." La început n-am priceput despre ce e vorba... Pe urmă am înţeles că, de fapt, ultima noastră întîlnire avusese loc cu cîţiva ani în urmă, pe vremea în care eu montasem *Crimă şi pedeapsă*, iar, din întîlnirea aceea, el rămăsese cu imaginea personajului şi a actorului care îl interpretase...

□ *E şi ăsta un fel de omagiu, nu? Îi rămăsese în minte ceva esenţial...*

■ Da, se poate... Aşa că redefinirea de care vorbeşti nu e în nici un caz o apărare a vechilor legi teatrale, ci apărarea unora noi, care sînt concomitente cu noile nevoi ale vieţii. Nu cred că noi putem dărîma şi reclădi teatrul, ci sînt sigur că rostul nostru este să-l apărăm, iar singura formă de a-l apăra este aceea de a-i imprima un dinamism pe măsura vieţii de azi. Teatrul nu mai are de multă vreme nimic de-a face cu unităţile aristotelice, eu cred chiar că nu mai are a face cu împărţirea în acte, scene şi episoade. Secvenţialitatea structurilor lui e mult mai rapidă, narativitatea nu mai există în sine...

□ *Totuşi nucleul narativ este obligatoriu, văzut măcar ca un mediator al semnificaţiilor. Narativul nu e nimic altceva decît relaţia dintre un subiect şi un predicat...*

■ Evident. Numai că trebuie să înţelegem că Şeherezada istorisea o poveste nu pentru ca să capete 1 000 de dolari, nici ca să aibă parte de o cronică într-un ziar de mare tiraj... Ci pentru ca să-şi salveze viaţa. Deci nucleul narativ se naşte dintr-o urgenţă care nu e definită de estetică, al cărei scop nu este o seducţie decorativă, ci vine dintr-un acut instinct al supravieţuirii.

□ *Dacă ne-am juca de-a prognoza, cum ar arăta, după tine, teatrul secolului XXI ?*

■ Teatrul enorm, de mare anvergură, chiar şi cel comercial de tip american, se va distruge, va dispărea. Va veni vremea unui teatru mai degrabă sărac, intim, bazat pe întîlnirea dintre două corpuri. Îmi închipui că se va putea comanda o piesă de teatru de-acasă, la telefon, aşa cum comanzi acum un dejun sau o pizza. În schimb, teatralitatea structurală a naturii omeneşti (faptul că ne îmbrăcăm diferit, că vorbim diferit în situaţii diferite etc.) va fi recunoscută şi dezvoltată ca o practică a devenirii şi a îmbogăţirii lăuntrice a fiecărui individ. Sălile de teatru vor deveni, probabil, nişte muzee pentru agenţiile de turism.

□ *Asta te face optimist sau te întristează ?*

■ Viitorul mă face optimist, mai degrabă prezentul ăsta în care nu se poate face teatru fără a amuza mă întristează. În special în Statele Unite lucrurile stau aşa. Comercializarea vedetei, lipsa totală a teatrului de idei mă amărăsc, uneori mi se pare că între umeri şi păr nu mai există nimic altceva decît un spaţiu gol, şi nu un creier. E un prag, şi pe pragul acesta sînt trist, dincolo de el mi-e mai uşor, fiindcă acolo e domeniul imaginaţiei.

MIRUNA RUNCAN

TANIA FILIP:

„Paradoxurile profesiei de actor"

☐ La o masă rotundă organizată de **Caiete critice** mărturiseai că ai sentimentul de a fi atins un prag important în maturizarea ta profesională. Şi totuşi, în ultimul timp, în ultimii doi, trei, patru ani, nu ţi s-a oferit şansa de a întîlni marele rol, sau roluri importante aici, în România, la Teatrul "Nottara". Mai degrabă la Paris...

■ **Chiar atunci, la acel colocviu, am spus că eu cred foarte tare în paradoxuri. Paradoxul este, după părerea mea, o lege fundamentală a teatrului, a meseriei de actor, a carierei artistice. Iată, şi acum mă aflu faţă-n faţă cu un paradox. E adevărat, aici, la Bucureşti, la Teatrul "Nottara", pe care îl slujesc de şapte ani, nu mi s-a acordat şansa unui rol important, acest credit necesar. Paradox pentru că, acum cîţiva ani, Teatrul Naţional din Bucureşti îmi oferise prilejul de a mă întîlni cu mari roluri, cu Ifigenia, spre exemplu. La "Nottara" nu am avut această şansă, am fost utilă în trupă, am jucat cîteva roluri mai mari sau mai mici, mai bine sau mai rău, atît. Ar fi fost să fie, la un moment dat, să intru în distribuţia** Norei, **ar fi trebuit chiar să joc Nora, dar iluzia aventurii a durat o săptămînă, a fost un foc de paie care s-a stins repede... şi nu ştiu de ce. Într-adevăr, Teatrul "Nottara" nu mi-a oferit nici o poartă spre marele repertoriu, dar iarăşi mă întîlnesc cu paradoxul: mi s-a oferit şansa unui rol deosebit la Paris, culmea! Acum totul mi se pare foarte simplu, era normal să fie aşa: am întîlnit un tînăr regizor francez, Marc Lesage, acum doi ani, în vară, la Paris. Mi-a fost prezentat de prietenul meu Bogdan Stanoevici care locuieşte la Paris. Deci, intrînd în contact cu acest regizor, am discutat, mi-a povestit despre planurile lui şi m-a reţinut pentru distribuţia unui spectacol** Dernier Hôtel avant la Pentecôte **(Ultimul Hotel înaintea Rusaliilor), pe care urma să-l monteze, după o piesă al cărei autor este tot el, alături de Gilles Tourman; o piesă în care exista o contesă moldavă. Vrînd să nu se afle faţă în faţă cu o cabotinerie, a preferat o actriţă de limbă română care să vorbească în franceză, pentru că, mi-a explicat şi a susţinut foarte tare ideea aceasta, dovadă prezenţa mea la Paris, o actriţă franceză care să imite accentul românesc în franceză i-ar fi compromis personajul. Aşa am ajuns la Paris, de fapt la Centrul Cultural de la Courbevoie, un** banlieue **parizian vecin cu La Défense. Vorbeai de maturizare. Aventura mea de la Teatrul din Courbevoie a fost o probă de foc: am realizat ceea ce simţeam aici, la Bucureşti, şi anume faptul că mă aflu deja în faţa unui prag al meseriei mele pe care cred că l-am şi trecut. A fost un examen faţă de mine însămi, resimţit acum ca fiind foarte util şi foarte generos.**

☐ Spune-mi cîteva cuvinte despre textul acestei piese. Din cîte ştiu, în faza iniţială conflictul ar fi conţinut referiri la Revoluţia română sau la situaţia post-revoluţionară de la noi...

■ **Profund impresionaţi de evenimentele din decembrie '89 din România, Gilles Tourman şi Marc Lesage au pornit, în conceperea piesei, de la reflectarea acestora, de la situaţia politică a momentului. Ei nu puteau pe vremea aceea să creadă că la numai trei mii de km de ei se pot petrece lucruri atît de cutremurătoare. Deci, ei au pornit de la aceste fapte, dar,în doi ani de zile cît a durat lucrul la acest text, au eliminat, rînd pe rînd, o serie de acţiuni concrete şi au ajuns la esenţa unei parabole, a unei metafore. Este o piesă specială şi, cînd spun specială, mă gîndesc în primul rînd la publicul francez, la publicul parizian pe care l-am cunoscut şi pe care n-aş putea să-l consider neavizat sau neformat, dar foarte comod, care deja nu mai suportă teatru în teatru, nu mai suportă idei peste idei, coduri, metafore, parabole. Or, acest text are tocmai un astfel de conţinut. În primul rînd, ei propune un soi de teatru cu personaje ale căror condiţii reale le descoperim abia în final. Sînt oameni simpli care în primele trei acte "joacă" roluri străini, ca într-o defulare colectivă. Drama se consumă într-o casă (Hotelul...) în care toată lumea poate să vină să-şi trăiască visurile pe care le nutreşte. Personajul meu este cel al unei tinere fete dintr-un** banlieue **care trăieşte dintr-un ajutor de şomaj, deci o biată fată într-o pereche deşirată de jeans, cu un walk-man, singura ei bucurie, şi care, timp de trei acte, "joacă" rolul unei contese moldave stăpînite de dorinţa de putere, de a-şi ridica poporul şi de a moşteni tot ceea ce i s-ar fi cuvenit. Se porneşte de la un conflict la graniţa franco-luxemburgheză, un conflict cu privire la construcţia unei autostrăzi şi, creindu-se o fişie de teren neutru, se ajunge la constituirea celui mai mic stat din lume, pentru că cele cinci personaje ale piesei, animate de nebunia lor fabulatorie, capătă identităţi politice. Unul devine preşedinte, apoi dictator, altul devine ministru de interne, altul devine ministrul culturii, ciudăţenia transformărilor creind şi ipostaze comice foarte reuşite. Putînd fi descifrată la mai multe nivele, piesa propune o dimensiune politică, una poliţistă (există un personaj care dispare la un moment dat, reapare apoi misterios, urmează o mică anchetă poliţistă) şi una mistică. Personajul care conduce întreaga acţiune se numeşte Jésus şi este în permanent dialog cu divinitatea, reprezentată scenic printr-un televizor numit "Papa". Acest dialog coordonează, manipulează, de fapt, întreaga acţiune. Este o piesă care pune mari probleme şi care solicită publicul. În sensul acesta spuneam că e o piesă deosebită, că nu este o piesă uşoară.**

☐ Pentru că ai vorbit despre aspectul politic al piesei, aş vrea să te întreb: care găseşti că ar fi funcţia socială a teatrului,

sau, mai degrabă, crezi într-o astfel de funcţie socială? Trebuie să fie teatrul un examen al societăţii, o formă de exorcism al răului, sau ar trebui să fie un comentariu cultural asupra conflictelor sociale, eliberat de constrîngerea verdictului? Crezi în teatrul care-şi asumă total "perversitatea" esteticului sau gîndeşti că teatrul trebuie să fie (şi) un diagnostician "curant"?

■ **Nu pot delimita aceste valenţe despre care vorbeşti. Părerea mea este că, în orice caz, teatrul trebuie să fie un element dinamic al societăţii. Fie că el reflectă** o anumită **stare sau este mai puţin legat de conflictele cotidiene. Dar iarăşi ajungem la un paradox. De fapt, cele două posibilităţi pe care mi le-ai enunţat, dacă le alături, formează un paradox. Nu poate exista o valenţă în absenţa celeilalte, pentru că nu poţi demonstra un bine dacă nu există răul, nu poţi demonstra albul dacă nu există negrul. Eu cred foarte tare în forţa dinamică a teatrului şi de aceea mă îndoiesc de valoarea spectacolelor rupte total de realitate.**

□ Văzînd de curînd cîteva spectacole la Paris şi vorbind cu oameni de teatru de acolo, l-am întrebat dacă nu cumva tendinţa în teatrul momentului, la Paris, este aceea de a reveni către text, către valoarea cuvîntului literar, printr-o poeticizare a discursului scenic deodată cu încercarea de a reconsidera autonomia esteticului, de a depolitiza conflictul dramatic. Ei mi-au confirmat această observaţie, însă majoritatea dintre ei judecau noua atitudine ca o perversitate, ca pe un refuz de a fi lucid în faţa realităţilor, dar mai ales a răului din societate.

■ **Da, pentru că un teatru care nu e dinamic...**

□ Eu tocmai mă lăsasem cucerit de "perversitatea" de moment a teatrului francez, însă prea puţini dintre critici mi-au împărtăşit entuziasmul.

■ **În momentul acesta, trăind într-o societate contorsionată, convulsionată, într-o societate aprinsă, nu cred în spectacolele frumoase, estetizante dacă vrei. Nu cred în ele fiindcă nu le găsesc nici un rost. Prefer spectacole mai puţin realizate stilistic, dar care să aibă un punct de vedere, să însemne ceva în contextul vieţii noastre sociale, politice.**

□ Încearcă să-mi vorbeşti despre condiţia actorului francez, din ceea ce ai putut să-ţi dai seama în cîteva luni, mai ales în urma contactului cu colegii tăi de la teatrul din Courbevoie.

■ **În primul rînd, ceea ce înseamnă la noi actor nu înseamnă la ei actor. Statutul de actor angajat al unei companii, ştii bine, nu există decît pentru cîteva zeci de actori în Franţa, pentru cei de la Comedia Franceză. Deci, dintr-o dată apăream în ochii lor cu ascendentul de a face parte dintr-o companie, eram deci o actriţă extrem de serioasă.**

□ Care trecuse un examen.

■ **Exact, pentru că toţi colegii mei, cei patru actori care mai jucau în spectacol, au fost selecţionaţi în urma unei audiţii. Acolo nu poţi obţine un rol fără o audiţie, fără un concurs.**

□ Sînt sute de actori şomeri....

■ **Mi s-a spus că există un actor la trei mii care munceşte. Bineînţeles, actori se numesc cu toţii. Dar majoritatea nu au urcat o dată pe scenă, deşi au terminat o şcoală de teatru de ani de zile. Actorul se găseşte într-un cu totul alt sistem decît cel de la noi. Profesional, pe aceşti colegi ai mei i-am simţit foarte dezorientaţi, în sensul că cei doi, trei ani de şcoală - depinde de şcoala pe care au terminat-o - nu-i fac să cunoască meseria în abc-ul ei. Sînt foarte tehnici şi foarte reci, pe undeva. Nu ştiu dacă am găsit cuvîntul... foarte calculaţi mai degrabă. Nişte actori care nu se investesc afectiv în actul scenic. I-am privit la repetiţii şi, pentru mine, era un lucru de neînţeles distanţa lor faţă de personaj, faţă de text. Actorul român este obişnuit să se implice, să se dărulească, trădind, cred eu, ceva din structura mentală a neamului. Am tras, însă, o concluzie care zic că este importantă: este decisiv, cred eu, faptul că noi avem o şcoală unitară de actorie. Actorii români buni, sau mai puţin buni, se găsesc pe aceeaşi coordonate. Un actor român, fie el şi mai slab, în momentul în care urcă pe scenă ştie să-şi motiveze reacţiile, atitudinile, ştie ce înseamnă relaţie scenică, ştie că** trebuie, **şi uneori ştie şi** cum **să gîndească pe scenă. Un actor francez, care a trecut de audiţii, de concursuri, în momentul în care a ajuns să joace un rol, nu ştie exact care este rostul lui acolo. Se întîlnesc mai mulţi actori absolvenţi ai diferitelor şcoli de teatru, exponenţi ai cîte unui stil actoricesc, pentru că fiecare şcoală cultivă un stil, şi nu reuşesc să se înţeleagă defel, nu pot cu nici un chip să facă o punte între posibilităţile lor profesionale, între ceea ce au învăţat fiecare dintre ei şi partener.**

□ În cazul acesta, regizorul trebuie să-şi asume în întregime destinul spectacolului, preluînd totul, inclusiv ceea ce ar fi trebuit să fie contribuţia actorului? Este, deci, un arhitect abstract, care conduce autoritar liniile spectacolului de la un capăt la altul, astfel încît relaţia actor-regizor este unilaterală?

■ **În cazul experienţei trăite de mine, regizorul a manifestat o atitudine autoritară, impunînd între el şi actori o relaţie unilaterală, cum spui, de dirijor. Pînă la un moment dat cînd, ajungîndu-se la un stadiu avansat, la "şnururi", în care apăreau situaţii ce nu se mai integrau în coerenţa spectacolului, pentru că nu-şi găseau suportul afectiv, a trebuit să înceapă "să primească". Oricum, echipa era dispusă să asculte, să înveţe. S-a creat un spirit de colegialitate extraordinar, fără orgoliile cu care sîntem aici obişnuiţi, pentru că, vezi, la noi, relaţia între colegi este total diferită. Cînd ajungi într-un teatru, aici, eşti deja cunoscut din institut, toţi actorii se cunosc de o viaţă, toţi ştiu care e bun, care e prost, care a fost premiant, care n-a fost premiant... În clipa în care se întîlnesc, acolo, într-o trupă, actorii nu ştiu nimic unul despre celălalt. Se descoperă reciproc şi faptul acesta e foarte util pentru lucrul la piesa respectivă.**

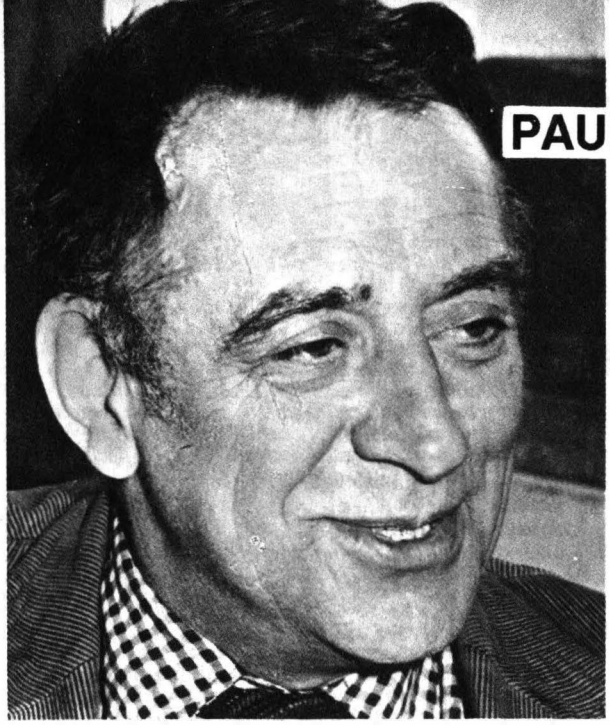
□ Crezi că structura administrativă a teatrului românesc, cu companii fixe, are şi avantaje faţă de cea din Occident - cu companii fluctuante şi bazate pe accesul actorilor prin examene?

■ **Sigur că, discutînd la modul ideal, sistemul nostru ar avea avantaje. Fiecare teatru, dacă se bizuie pe actori importanţi, poate să-şi construiască un repertoriu de lungă durată, o structură, un stil ale teatrului. Dar, din păcate, nu toate teatrele româneşti îşi gîndesc aşa viitorul. Financiar, însă, părerea mea este că aceste companii nu vor mai putea să supravieţuiască prin menţinerea unei echipe întregi de actori. Nu se poate şi nu e logic. Probabil vor rămîne cîteva teatre care-şi vor permite să păstreze un nucleu de actori, cei mai importanţi, în timp ce, pentru ceilalţi, singura şansă va fi cea a contractelor pe un an, doi, trei, în funcţie de performanţele lor. În orice caz, ipostaza administrativă actuală a teatrului românesc mi se pare că nu se poate şi că nu e drept să mai fie perpetuată.**

□ După victoria de la Paris crezi că şansa îţi va surîde şi la teatrul bucureştean din a cărui trupă faci parte? Ţi se va oferi un rol substanţial?

■ **Nu, nu cred. Dar, ştii ce mi-aş dori acum? Nu mi-aş dori neapărat un rol mare, un rol principal, mi-aş dori să particip la un** spectacol **mare, care să însemne într-adevăr ceva pentru teatrul meu. N-aş vrea să mă duc să dau concurs la un alt teatru la care există un regizor mare. Aş vrea ca în teatrul meu să se întîmple un eveniment, iar eu să fiu ca o pietricică din marele edificiu şi să mă pot mîndri cu lucrul acesta. Simt că dacă aş juca într-un spectacol acum, la teatrul meu, nu m-aş putea mîndri cu el. Este un semnal de alarmă, cel puţin pentru mine, un sentiment îngrozitor, dar pe care s-ar putea să fiu nevoită să-l accept. Aş dori să merg mai departe cu ceea ce am acumulat şi nu să ajung să apelez iarăşi la clişee vechi de treizeci de ani.**

SEBASTIAN-VLAD POPA



PAUL BORTNOVSKI LA 70 DE ANI

METAMORFOZELE SPAŢIULUI SCENIC

După aproape patru decenii de la debut, scenografia lui Paul Bortnovski nu este uşor de definit. Nici lui Bortnovski nu-i plac definirile - a vorbi despre "stilul" unui scenograf i se pare nepotrivit, atîta timp cît acesta trebuie să se adapteze necesităţilor fiecărui spectacol, opţiunilor fiecărui regizor. Cu o prezenţă emoţională îndelung elaborată, cu soluţii ce înseamnă raţionament profesional - niciodată la rece, dimpotrivă, încărcat de poezie (fie şi de una a deriziunii), - decorurile sale au calitatea primordială de a şti să răspundă solicitărilor regizorale. Iar acestea au venit, de-a lungul anilor, din partea lui Liviu Ciulei, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Crin Teodorescu... Ceea ce realizează Bortnovski este elocvent pentru modul cum îşi gîndeşte arta ca pe o posibilitate de implicare onorată în măsura în care pune în evidenţă intenţii scenice, particularităţi stilistice, viziuni spectaculare. Bortnovski se arată statornic preocupat îndeosebi de aspectele spaţiale ale actului teatral, de structura tehnică a vizualităţii scenice, de stabilirea expresivităţii plastice în condiţii de reprezentare şi receptare specifice.

Arhitect prin formaţie - continuînd să fie, între multiplele sale ocupaţii - Bortnovski va sesiza, nu o dată, deosebirile, dar şi asemănările dintre funcţionalitatea arhitecturii şi cea pretinsă scenografiei. În ambele, constată "organizări de spaţii cu destinaţie determinată, reprezentarea, reeditarea interpretată a unor funcţiuni fizice din viaţă, satisfacerea unor necesităţi de mişcare în spaţiul dat."

Succesiunea şi transformările spaţiilor de acţiune din spectacol stau constant în atenţia scenografului ca o atrăgătoare performanţă de polivalenţă şi coordonare. Desigur, exemplele ce pot fi amintite sînt prea numeroase pentru aceste rînduri. Tocmai elocvenţa tuturor ne permite, însă, a alege. Impunătorul dispozitiv din lemn şi metal de la Moartea lui Danton de G. Büchner (1966) dispunea acţiunea pe două planuri principale, continuu raportate, legate prin scări de acces: sus, dominante, decisive, manifestările vieţii publice; jos, momentele casnice, de intimitate sau de izolare. Aitele fiind scena şi tehnica sa, la Danton de Camil Petrescu (1974), modificarea spaţială se va produce după alt principiu, nu prin impetuoasa rotire a turnantei, ci prin înlănţuirea dinamică a cîmpurilor vizuale cu deschideri variate, prin alternanţa arillor de joc, diferit dimensionate şi amplasate, pe podiumul central ori extinse spre zone periferice, suprafeţele şi nivelele căpătînd o anume destinaţie semnificativă, lămurită prin repetiţie.

În Moartea lui Danton transformările rezultau din mişcarea turnantei cu viteză variabilă, determinată de ritmul fiecărui moment scenic, totodată din participarea pereţilor laterali, mobili, care primesc noi funcţii, perfect coerente, asimilate în imaginea de ansamblu. Într-o montare de alte proporţii, pentru drama lui Camil Petrescu, va fi păstrată mobilitatea - cu funcţii similare - a plăcilor metalice, sursă de sugestii vizuale şi sonore. Cursivitatea imaginilor este decisă, acum, de o altă tehnică, realizîndu-se "intenţia unei implozii-explozii a soluiui scenic", după cum explica Bortnovski.

Soluţiile scenografului vizează continuu relaţia dinamică dintre spaţiul scenic dat şi cel scenografic, constituit sau în constituire prin apariţia şi modificarea elementelor sale, prin intrări şi ieşiri de obiecte în cîmpul vizual - relaţie subtilă în acord cu modalitatea şi climatul dorit montării. La Vizita bătrînei doamne de Dürrenmatt (1963), elementele de decor sînt introduse în scenă "la vedere", indicînd nu numai decadenţa oraşului Güllen, dar şi incisivitatea sarcastică a spectacolului. Acum, este conceput un spaţiu demonstrativ (delimitat de fundalul caricatural), expus sub o lumină puternică, "brechtiană". De altă factură şi rezonanţă, în montarea piesei Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu (1966), spaţiul fizic - platformă înaintînd în mijlocul publicului - primea, după necesităţile acţiunii sau ale stărilor emoţionale urmărite, obiecte ori ecrane suspendate pentru proiecţii de sugestie cromatică.

Aşa cum mărturisea, Bortnovski caută deseori să obţină "un dispozitiv material prevăzut cu o anumită capacitate combinatorie, cu aptitudini de a genera spaţii". În diversitatea lui, poate fi închipuit ca în shakespeareana Poveste de iarnă (1964), unde un mecanism ingenios, mascat sub aparenţa unui dulap de un stil ornamental adecvat, îşi desfăcea uşile-panouri cu imagini naive în spaţiul scenei, îi compartimenta, îi invada, pentru a fi ceea ce voia reprezentarea, uneori simultană, în mai multe locuri, a acţiunii dramatice. Ca şi modalităţile spectaculare, aspectele plastice ale "dispozitivului" diferă. În Caligula de Albert Camus (1980) se opta pentru un dispozitiv "sculptural" care trece printr-o serie de transformări, conducînd, pînă la urmă, la o impresie clară, la o concluzie certă. Sentimentul final este al unei treptate şi inevitabile dezagregări, bucăţile daielor componente se îngrămădesc inform spre fundal, dezgolind spaţiul scenic, Bortnovski sugerînd astfel, din nou, un spaţiu al morţii, al sfîrşitului. Ideea se află şi în însemnările făcute de el pe marginea decorului la Regele moare de Eugen Ionescu (1965): "planşeul de marmură, în care apăruseră faliile ameninţătoare ale unui cataclism, se retrage lent în cele trei direcţii", pentru a comunica "senzaţia obiectivă a consumării ultimelor vestigii ale vieţii". Unul din contrastele utilizate frecvent, cu largă aplicare, va fi cel dintre spaţiul abundent materializat şi cel de o tulburătoare nuditate, ca în evoluţia decorului la Livada cu vişini de Cehov (1967). Spaţiul epurat, vidul care creşte se asociază cu destrămarea, cu pierderea de sine, cu zvîcnetele agonice şi sfîrşitul. Camera goală, cu obloanele închise succesiv şi lumina tot mai scăzută, în ultimul act, poate fi privită şi ca o "carcasă halucinantă", din care viaţa s-a dus (cum sesizase, ceva mai înainte, Eugen Schileru în legătură cu spectacolul Vizita bătrînei doamne).

Scenografia lui Paul Bortnovski poate fi, totuşi, mai exact înţeleasă în procedeele şi soluţiile care o particularizează, dacă vom lua în consideraţie experienţa sa de arhitect şi dacă nu-i vom uita-o pe aceea - e drept, de scurtă durată - din cinematografie. Cînd îşi concepe decorurile, intenţionează atît "organizări de spaţii", cît şi un anumit "montaj" emoţional, semnificativ, al imaginilor scenice, propus încă din schiţe. Nu pentru transferuri imposibil şi inutil de realizat, ci pentru a preciza, în structura mobilă a semnelor vizuale elaborate, în dialectica lor densă, esenţială, specificul expresivităţii spaţial-temporale a actului teatral.

ION CAZABAN

LUNGUL DRUM AL LIMPEZIRII CONŞTIINŢEI

NĂPASTA de I.L. Caragiale • TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI • Data premierei: 19 noiembrie 1992 • Regia: Dana Dima • Scenografia: Doina Levinţa • Distribuţia: Florina Cercel (Anca), Damian Crîşmaru (Dragomir), Claudiu Bleonţ (Ion), Claudiu Istodor (Gheorghe).

La o sută de ani de la premieră, în 1979, comedia **O noapte furtunoasă** cunoştea o controversată punere în scenă - o viziune tragică, agonică. Drama **Năpasta** este înfăţişată publicului ca farsă tragică la o sută doi ani de cînd a văzut pentru prima oară lumina rampei, înregistrînd atunci o cădere, fiind taxată pripit drept "eroare dramatică" şi reproşîndu-i-se "situaţiile false, caracterele exotice, lipsa de acţiune, apariţia deus ex machina a lui Ion"etc., deşi a existat şi o voce care a afirmat: "**Năpasta** este o farsă dramatică". La o analiză lipsită de prejudecăţi, structura conflictuală dezvăluie similitudini extraordinare cu **O scrisoare pierdută**, finalul "dilemei din care nu putem ieşi" rezolvîndu-se imprevizibil în spiritul "celei mai rele dintre soluţiile posibile". Se consfinţeşte astfel dispariţia criteriilor valorice fundamentale şi dezagregarea principiilor morale, iar aneantizarea simţului responsabilităţii şi absurdul situaţiilor monstruoase anulează pur şi simplu umanitatea personajelor. Care personaje - paradoxal - sînt astăzi mai verosimile ca oricînd. Coborîtă de pe piedestalul tragediei antice în cotidian şi supusă deriziunii curente care însoţeşte orice acţiune contemporană, piesa cîştigă în forţă tocmai datorită echivocului ce şterge diferenţa dintre criminal şi justiţiar, dintre adevăr şi mistificare. Dezgustul se pierde în amuzament, exasperarea sfîrşeşte în indulgenţă, versatilitatea punînd semnul egalităţii între atracţie şi repulsie, între afecţiune şi inimicitie. Pervertirea se face în numele unei generalizate nebunii, ce-şi depăşeşte sfera noţională, invocată ca efect dar şi cauză a iubirii şi fricii, a remuşcării, dedublării şi răzbunării.

Alci şi acum, după o lungă coabitare a victimelor şi călăilor într-un sistem totalitar cvasipermisiv, nu mai poate fi contestată verosimilitatea unei fiinţe care acceptă să convieţuiască ani de zile cu ucigaşul soţului ei numai pentru a aduna probe, pentru a obţine confirmarea unei bănuieli. În condiţiile în care relaţiile umane iau forme tot mai groteşti, iar arbitrarul înlocuieşte cumpăna dreptăţii, celula familială poate reflecta coşmarul vieţii întregi, iar spectacolul poate deveni un studiu de patologie naţională (argumente şi în caietul-program, în eseul lui Marin Bucur, autor şi al unei recente "Biografii a lui i.L.Caragiale"). Lentila ironiei amare o foloseşte scriitorul şi în proză, la perceperea tragicului degradat, detaliind surparea interioară definitivă, prăbuşirea în demenţă ("O făclie de Paşti"), luminînd obscurităţile sufletului omenesc ("Păcat"), analizînd instabilitatea torturantă, panica sordidă ("În vreme de război"). Epurată de orice element rustic, montarea Danei Dima speculează aceste conexiuni cu opera caragialeană. Tema principală dublă - vinovăţia criminală a protagonistului şi patologia vindicativă a eroinei - înrudeşte piesa cu nuvela "La Hanul lui Mînjoală". În spectacol cazuistica psihologică se încarcă de semnificaţii universal valabile tocmai pentru că, după un veac de istorie şi civilizaţie, naturalismul paslonalităţil - aflată iniţial în colimator - se întîlneşte cu fantasticul chiar pe teritoriul naturii umane, iar exlstenţialismul spaţiilor închise în care "infernul sînt ceilalţi" continuă să-şi afle confirmarea în expresionismul esenţializării şi abstracţiei. Aceste din urmă calităţi fiind şi coordonatele reprezentaţiei care se desfăşoară într-o scenografie insolită: pe orizontală, abia sesizabilă, o întunecată cruce a damnării, un arid teren accidentat al traseelor interioare. "Oglinda" scenei e inexistentă, jucîndu-se în formula **en rond**. Rămîne să acţioneze "oglinda" conştiinţei publicului în contact direct cu interpreţii.

Departe de a mai fi o "implacabilă Nemesis", Anca Florinei Cercei arborează un strălucitor zîmbet al complicităţii la o crimă pe care nu doar a provocat-o, ci - probabil - a şi încurajat-o. Erijîndu-se în judecător, operează arbitrar în marginea legilor şi a bunului-simţ, ghidîndu-se după subiectiva-i visceralitate, dar acţionînd totuşi cu prudenţă cerebrală. Consecventă în inconsecvenţă, eroina este un personaj modern, discontinuu. O dată cu asumarea distrugerii propriei vieţi, nu înainte de a-şi fi răspîndit în toţi cei din jur monstruoasa neputinţă hamletiană, mecanismul aberant al răzbunării cu orice preţ îi va pecetlui soarta, cum, de altfel, ea însăşi anticipează: "Cine se preface atîta vreme aşa, şi să nu fi fost nebun, tot acolo ajunge... pînă la urmă tot nebuneşte". Cu

foto: a. rosentha

florina cercel şi claudiu bleonţ

mici ticuri de om slab, credul şi în ultimă instanţă ridicol, îl prezintă Claudiu Istodor pe Gheorghe. Dragomir al lui Damian Crîşmaru se înfăţişează încă puternic, deşi ros de un viciu ascuns care nu e nici beţia, nici culpabilizarea. Instinctul de conservare îi e intact în ciuda regimului de hărţuire la care l-a supus suspiciunea nevestei, dar va claca în faţa malversaţiunilor tot de ea închipuite. O confirmare indirectă a justeţei cheii stilistice adoptate este faptul că atunci cînd Constantin Nottara, interpretîndu-l pe Ion, şi-a propus să aducă în scenă "teroarea tragică", galeria a rîs. Se intuia astfel funcţia de revelator a eroului care, pe de o parte, polarizează anxietăţile tuturor, pe de altă parte soluţionează guignolesc şi totuşi dramatic problemele toate, fiindu-şi lui însuşi mîntuitor. Grima şi costumaţia clovnească îi conferă o ciudată aură hieratică. Caracterul convenţional al acestui personaj-conştiinţă îl poartă cu noblețea-i adolescentină Claudiu Bleonţ, care continuă în mod original calea deschisă de Emil Botta, săvîrşind dramaticul ritual pe care Actorul, seară de seară, simbolic, îl oficiază, sfîrtecîndu-şi în lumina crudă a reflectoarelor trupul, sufletul.

Evocînd o anume ancestralitate, ilustraţia sonoră desemnează în eter perpetuarea nimicniciei, dar şi implacabilitatea destinului.

IRINA COROIU

INCREDIBIL!

COSMA, dramatizare de Jean-François Le Garrec după Panait Istrati • ASOCIAŢIA PIRATE (Franţa) şi TEATRUL ODEON • Data premierei: 21 octombrie 1992 • Regia şi decorul: Jean-François Le Garrec • Costumele: Anne Lavedan • Distribuţia: Françoise Le Meur (Floricica), Dan Bădărău (Cosma), Gheorghe Visu (Ilie), George Ivaşcu (Ieremia), Gelu Niţu (Arhontele), Mircea Constantinescu (Movilă, Străjerul, Omul cu pălărie), Alice Barb (Andrei, Soţia lui Movilă), Ludovic Ciobuca (Cîntăreţul).

Se întîmplă cîteodată să fii profet şi în ţara ta! Aflînd despre intenţia Teatrului Odeon de a pune în scenă o dramatizare a povestirii **Cosma** de Panait Istrati, am exclamat, de faţă cu martori: "Mi-e teamă cînd mă gîndesc ce-o să iasă!". Explicaţia temerii? Proza lui istrati, aliaj - unic în literatura noastră - de epic pur şi lirism în acelaşi timp infuz şi militant, nu se lasă transplantată pe solul altei arte; altminteri încetează de a mai fi ea însăşi, devenind un monstruos hibrid în care culorile capătă stridenţă sau, dimpotrivă, se sting într-o monotonie descurajantă. Personajele ce se mişcă în lumea fabulos-concretă a scriitorului nu pot exista decît în viaţa reală (unde au trăit, aievea, toate) ori în viaţa imaginară a literaturii, unde le-a făcut din nou să trăiască, "povestindu-le", creatorul lor. Nicidecum la răscrucea acestor două teritorii, în viaţa fals reală a scenei. Iar faptul că filmul, evident mai apt decît teatrul să conjuge cele două tărîmuri, a izbutit să dea, cu ecranizarea scrierilor Istratiene, doar produse mediocre (**Codin** şi **Ciuiinii Bărăganuiui**) constituie un avertisment de care e greu să crezi că un artist conştient poate să nu ţină seama. Şi totuşi...

Teatrul Odeon a decis, în condiţii stranii (mie, oricum, neclare), să-şi ofere firma, scena, atelierele şi actorii, nemaivorbind de bunul renume cîştigat în stagiunea trecută, unui actor francez proaspăt convertit la regie (avînd la activ două spectacole montate în ţara sa natală) şi fascinat, după cum declară, de scrierile istratiene. Am luat cunoştinţă de aceste detalii din documentata foaie "Canava", redactată de Miruna Runcan şi C.C. Buricea-Mlinarcic, pusă gratuit la dispoziţia spectatorilor de către teatru şi compusă de astă dată - **et pour cause** - în română şi franceză. Căci, pare-se, Odeon-ului nu i-au fost de ajuns două handicapuri - un "proiect" riscant şi un regizor neexperimentat -, aşa încît le-a mai adăugat unul: realizarea spectacolului în două versiuni, una franţuzească, destinată a ferici publicul surorii noastre de gintă latină, şi una românească, pentru uzul conaţionalilor. Ştiu că Istrati însuşi şi-a scris opera întîi în franceză, traducînd-o mai apoi, dar mă îndoiesc că la temelia întreprinderii teatrale stau raţiuni pur culturale; anunţatul turneu de circa o lună în Franţa poate fi, în schimb, cheia multor enigme. Mai puţin a aceleia pe care o constituie prezentarea, deocamdată, în România **doar** a versiunii franceze (cea "originală", de altfel, întrucît dramatizarea aparţine chiar recentului regizor). Oricum, aşa ni se acordă şi nouă privilegiul de a asculta actori onorabili (Dan Bădărău, Gheorghe Visu, Gelu Niţu, Mircea Constantinescu) şi studenţi promiţători (Alice Barb şi George Ivaşcu) chinuind limba lui Molière şi chinuindu-se cu ea în chip aproape neverosimil; singura actriţă franceză din distribuţie, Françoise Le Meur, nu luptă, ce-i drept, cu probleme de această natură, ci numai cu o înzestrare interpretativă insuficientă. Cît de uşor am fi trecut, totuşi, peste nemulţumirile lingvistice dacă spectacolul ar fi avut ceva de spus! Dar nu are. Pe scena goală, în faţa unei pînze ce reproduce un tablou al lui Clarette Wachetel (decorul e semnat de acelaşi multilateral Jean-François Le Garrec), drapaţi în costumele de operetă provincială "datorate" lui Anne Lavedan, actorii mimează fără entuziasm şi credibilitate pasiuni clocotitoare, sentimente definitive, exaltări paroxistice - totul, într-o notă perfect falsă, decorativ isterică, materializînd, se vede, imaginea occidentală despre "sufletul balcanic". Unicele sunete nesupărătoare ce-ţi mai relaxează auzul în timpul celor două ore interminabile ale reprezentaţiei sînt melodiile populare, în genere bine alese, cîntate la vioară de Ludovic Ciobuca.

Îndeobşte e plăcut să constaţi că profeţiile ţi se adeveresc. Nu însă şi atunci cînd realitatea, depăşind, în rău, premoniţiile, te face să exclami: "Incredibil!".

ALICE GEORGESCU

CLAROBSCUR MAI MULT OBSCUR

ACTORI ŞI TRĂDĂTORI de Tom Stoppard. Traducerea: Radu Băieşu şi Tudor Mărăscu • TEATRUL "NOTTARA" • Data premierei: 16 octombrie 1992 • Regia: Tudor Mărăscu • Decoruri: Nicolae Ularu • Costume: Mihaela Ularu • Distribuţia: Emil Hossu (Guildenstern), Constantin Cotimanis (Rosencrantz), Horaţiu Mălăele (Actorul), Petrică Popa (Polonius), Viorel Comănici (Regele), George Alexandru, Cristian Şofron (Hamlet), Teodora Mareş (Ofelia), Victoria Cociaş (Regina), Sorin Cociş (Horaţiu), Bogdan Vodă (Un tragedian).

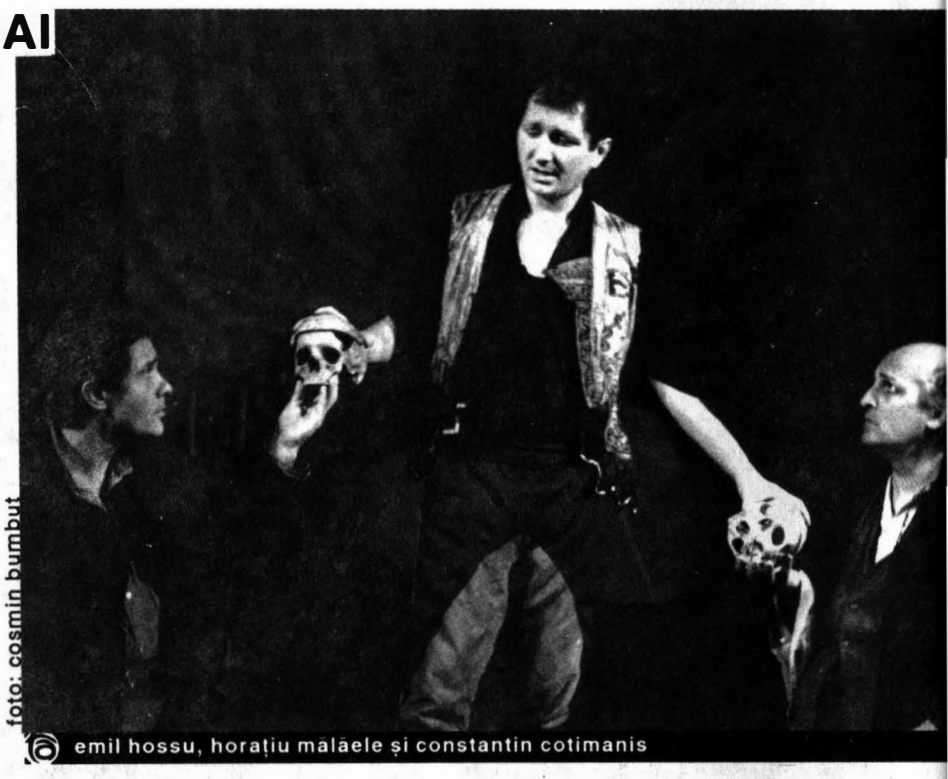


foto: cosmin bumbut

emil hossu, horaţiu mălăele şi constantin cotimanis

Are un sunet special pentru noi, azi, în România, o piesă scrisă în Anglia acum mai bine de douăzeci şi cinci de ani, **Rozencrantz şi Guildenstern sînt morţi**, o piesă care glosează în jurul ideii de manipulare a individului ce devine involuntar (dar pe deplin inconştient?) executor al crimei. De fapt, piesa lui Tom Stoppard, aceea care i-a adus notorietatea, are abia acum prilejul de a fi cunoscută de un public mal larg, prima sa montare românească, pe scena Institutului de Teatru, înregistrînd prin forţa lucrurilor o audienţă mai restrînsă.

Descoperirea piesei (cu un alt titlu, gîndit a fi mai comercial, probabil: **Actori şi trădători**) constituie de altfel şi principalul merit al spectacolului,de la "Nottara". Meritul nu se rezumă, desigur, la tema "de strictă actualitate", ci priveşte mai cu seamă calitatea literară, construcţia dramatică de mare soliditate, deşi se desenează din permanenta alternare de planuri, dintr-un amestec rafinat al realităţilor: sau, dacă vrem, al ficţiunilor, pentru că segmentul de "realitate" al piesei are protagonişti pe eroii unei alte piese, deci al unei ficţlunl, pentru că personajele "reale" devin spectatori al unei piese de teatru, **Hamlet**, şi anume al acelei scene care constituie, la rîndu-i, un moment de teatru în teatru. Pretutindeni domneşte subtilitatea clarobscurului, unde orice "e aşa dacă vi se pare", deşi... cu toate că...

Poate că tocmai în acest punct regizorul Tudor Mărăscu a pierdut textul din mînă, poate că tocmai exigenţa de a figura cu maximă limpezime ambiguitatea a fost capcana pe care n-a putut-o ocoli. Spectacolul său nu e eronat, nu e "croit" prost, dar nici nu formulează vreo propunere. Se desfăşoară cuminte şi parcă indiferent, "vocile" lui au sunetul vătuit, lipsit de energie, de convingere.

Cu o excepţie, chiar două, interpretarea ne-a amintit o expresie mult vehiculată într-o vreme, împotriva căreia ne-am răsculat nu o dată, considerînd-o nedrept de nepotrivită. Acum, lată, ea se potriveşte, pentru că expresia în cauză e "prestaţia actorilor". Într-adevăr, mai curînd "prestează" decît joacă (de data aceasta, pentru că i-am cunoscut pe fiecare şi în altă lumină) şi Emil Hossu, şi Constantin Cotimanis, ca şi Petrică Popa, Viorel Comănicl, Teodora Mareş ori Victoria Cociaş. Cînd am spus "o excepţie" ne-am referit la Horaţiu Mălăele, al cărui personaj are robusteţe, are mister, articulează scenic idei; cea de-a doua binevenită excepţie e Cristian Şofron al cărui Hamlet "migrat" în piesa lui Stoppard are pe chip lumina tragică, are tensiunea interioară ce ne pot îndreptăţi să ne gîndim şi la Hamletul-Hamlet, nedislocat. Un merit ce nu poate fi trecut cu vederea.

CRISTINA DUMITRESCU

SĂ NU-ŢI FACI CHIP CIOPLIT...

TEATRUL SEMINAR, BIOS ŞI EROS de Petre Ţuţea • TEATRUL ODEON • Data premierei: 20 noiembrie 1992 • Un spectacol de Dragoş Galgoţiu şi Vittorio Holtier • Distribuţia: Dragoş Pâslaru, Camelia Maxim, Marius Stănescu, Diana Gheorghian, Mirela Dumitru, Constantin Cojocaru, Marian Ghenea, Mona Ciobanu, Ioana Abur şi Zoltan Butuc.

Pentru publicul obişnuit (ceea ce nu înseamnă nicidecum publicul prost, ci pur şi simplu publicul obişnuit), Petre Ţuţea a fost o descoperire tîrzie. Postrevoluţionară. Pentru cei mai mulţi a fost şi o dragoste tîrzie dar cu atît mai puternică. Aşa după cum ea, această dragoste, a fost cu atît mai idolatră cu cît personalitatea lui Ţuţea - propusă, chiar impusă de o tardivă, restrînsă ca durată dar stăruitoare mediatizare - personalitatea lui Ţuţea, aşadar, surprindea prin simplitate, prin senzaţia unei depline accesibilităţi. Cu alte cuvinte, prin refuzul idolatrizării. Chiar forţa sa de seducţie, căreia era greu chiar imposibil să i te sustragi, venea parcă din uimirea (şi încîntarea) de a descoperi că un "filosof" poate vorbi "pe înţelesul tuturor", că îţi poate revela măreţia creştinismului fără a te îmbrînci în ţărînă, fără a te sili să-ţi trînteşti fruntea de pămînt ci, dimpotrivă, ajutîndu-te s-o înalţi. Persoana lui Ţuţea a venit către noi atunci cînd personajul Ţuţea exista deja, a venit **cu** legenda, nu pentru a-şi construi o legendă Deşi purta nimb (sau tocmai pentru că purta într-adevăr nimb), Ţuţea a cutezat să ni se înfăţişeze cu fes tricotat. Ni s-a arătat în halat şi papuci, aşa cum puţini filosofi pot îndrăzni să ni se arate nouă, laici crescuţi la şcoala lui Caragiale (ori, şi mai grav, născuţi de personajele lui), avînd deci mereu tentaţia unei distanţări ironice, degrabă convertibilă în batjocură iconoclastă la adresa celor sfinte - persoane, sentimente, idei, idealuri, credinţe, tot.

Dacă am făcut aceste precizări, această lungă introducere, este pentru că de aici porneşte, cred, spectacolul Teatrului Odeon, semnat de Dragoş Galgoţiu şi Vittorio Holtier, cu **Teatrul seminar, Bios şi Eros** de Petre Ţuţea. Pornind de aici trebuie judecate meritele lui (nu puţine, deloc neînsemnate) şi în acelaşi timp neîmplinirile (destule şi acestea). A propune **o imagine** scenică a **ideilor** lui Ţuţea, act în sine cutezător dacă nu riscant, se dovedeşte fertil, extrem de interesant, chiar

dragoş pâslaru

foto: a. rosenthal

captivant pentru spectator atîta vreme cît figurarea plastică, sonoră alcătuieşte doar **vehiculul** (inteligent, expresiv) al gîndului exprimat, atîta vreme cît are rolul de a închega o ambianţă proprie dialogului, de a stabili o punte între operă şi receptorul ei. Nu de a ilustra idei, nu de a materializa abstracţiuni, ceea ce ar fi fost nu numai stupid, dar şi imposibil. Din clipa în care, fermecat de propriu-i demers, spectacolul pierde din austeritatea expresiei şi îşi pierde, mai cu seamă, sfiala, modestia în faţa Cuvîntului, se alunecă spre un fel de festivism al imaginii, spre o anume autoadmiraţie idolatră. Sînt exact "burţile" montării (expresie oribilă, dar uzitată în teatru tocmai pentru că exprimă "plastic" şi precis un cusur), sînt exact zonele în care interesul spectatorului scade pentru că imaginea nu mai este un vehicul al ideii ci, dimpotrivă, o piedică în receptarea ei. Cînd rezistă tentaţiei vinovate de a-şi face chip cioplit, spectacolul propune momente de admirabilă frumuseţe şi expresivitate; cînd nu uită că la început a fost Cuvîntul, cînd se "mulţumesc" să-l rostească logic, inteligent, şi nu încearcă cu orice chip să "interpreteze", actorii izbutesc adevărate performanţe. Acest merit al modestiei convertite în expresivitate l-am descoperit mai cu seamă la Dragoş Pâslaru, Camelia Maxim, Marius Stănescu, Diana Gheorghian, Mirela Dumitru.

Printre riscurile pe care şi le-a asumat spectacolul, pesemne din dorinţa de a explicita un text considerat arid, a fost şi acela de a adăuga reprezentaţiei propriu-zise o "morală". Este un risc, de la început, pentru că explicaţiile post-festum sună întotdeauna artificial pe scenă; riscul a devenit de-a dreptul anihilant pentru întregul spectacol prin neinspirata alegere a "domnului institutor" care ne-a moralizat şi ne-a tot moralizat, explicîndu-ne nu cît de valoros e textul lui Ţuţea, ci cît de incapabili sîntem noi să pricepem ceva, orice, pe astă lume. Băieţandrul (al cărui nume nu era trecut în program) pe cît de blond, pe atît de important, a tot cioplit la propriu-i chip (de Petre Ţuţea uitase de mult, spre beneficiul incontestabil al filosofului), vreme îndelungată, pînă ne-a amintit un detaliu pe care în timpul spectacolului îl uitasem cu desăvîrşire: că sîntem crescuţi la şcoala lui Caragiale, iar unii dintre noi sînt carne din carnea personajelor sale.

C. D.

TEATRUL ÎN PAŞI DE DANS

CUTIA CU MOLII, revistă în dialect şvăbesc • TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIŞOARA • Data premierei: 16 octombrie 1992 • Regia: Darida István András • Scenografia: George Petre • Coregrafia: Maria Petre • Distribuţia: Karina Reitsch, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu, Claudiu Ţăran - Wittrich, Anton Balazs, Wolfgang Ernst, Tatiana Sessler-Pălie, Diane Kalinkof, Enikö Benczo, Isolde Cobeţi, Dana Borteanu, Harold Schmelz.

Am vrea să credem că opţiunea pentru un spectacol de revistă (din care lipsesc balerinele) este de fapt opţiunea pentru varietate, la care se angajează în stagiunea recent începută Teatrul German din Timişoara. Nu putem vorbi despre un spectacol de teatru, pentru simplul motiv că partea "vorbită" devine aproape un pretext pentru antrenantele cîntece pe care se susţine reprezentaţia. Spectacolul posedă şi o serie de scenete, fără legătură între ele şi de un haz îndoielnic.

Cei doi interpreţi care duc "greul" spectacolului sînt (culmea!) cei care cîntă: Dana Borteanu şi Harold Schmelz. Ei se sincronizează bine, au voci plăcute şi vădesc dezinvoltură. Uneori sînt chiar încîntători.

Pe scenă, într-un decor inspirat, se află orchestra care îi acompaniază pe cei doi solişti, în lateralele acesteia fiind dispuse două mese încărcate cu diferite "obiecte" mai mult sau mai puţin comestibile.

Actorii fac mai mult figuraţie (la propriu...), legănîndu-se în ritmul muzicii, ciocnind pahare şi împărţind zîmbete. Se bea bere, se chiuie (şvăbeşte), astfel că atmosfera ne duce cu gîndul la Hanul Ancuţei din emisiunile Televiziunii Române. De aici şi pînă la teatru, însă...

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

LUPTA REGIZORULUI CU AUTORUL

TEATRUL COMIC de Carlo Goldoni. Traducere de Polixenia Karambi • TEATRUL "BULANDRA" • Data premierei: 5 noiembrie 1992 • Regia: Silviu Purcărete • Scenografia: Mihai Mădescu • Muzica: Nicu Alifantis • Distribuția: Victor Rebengiuc (Orazio), Mariana Mihuț (Placida), Irina Petrescu (Beatrice), Petre Lupu (Eugenio), Ion Caramitru, Răzvan Vasilescu (Lelio), Ileana Predescu, Gina Patrichi (Eleonora), Luminița Gheorghiu (Vittoria), Virgil Ogășanu (Tonino), Ion Besoiu (Petronio), Petre Gheorghiu (Anselmo), Ștefan Bănică (Gianni), Paul Chiributță (Sufleurul), Constantin Drăgănescu (Un paj), Mirela Gorea, Oana Pellea, Dan Aștilean, Cornel Scripcaru (Cîteva muze).

Literatura de comandă nu este, așa cum ne-ar plăcea uneori să credem, o invenție a epocii de care ne-am despărțit. Mai ales în materie de dramaturgie, autorii - cei mai mulți, "atașați" unei trupe și, nu o dată, ei înșiși oameni de scenă - au ilustrat de-a lungul timpului această realitate prin lucrări compuse în funcție de necesitățile imediate ale companiei (uneori, și de interesele neartistice ale cîte unui sponsor ce se chema pe-atunci mecena ori protector). Că unele dintre aceste scrieri "ocazionale" poartă nimbul capodoperei și că majoritatea respiră robustețea lucrului bine făcut se datorează geniului sau măiestriei dramaturgului; nicidecum nobleței împrejurărilor ce le-au prezidat nașterea. Creația lui Carlo Goldoni oferă, în acest sens, un bun exemplu. Legat încă de tînăr, din plăcere dar și din nevoie, de felurite trupe din diverse orașe italiene, dar mai ales din Veneția natală (iar în ultimii ani al vieții, din Franța), s-a văzut constrîns să scrie mult și, de aceea, inegal. De pildă, în anul 1750 ar fi trebuit să compună (obligație contractuală!) nu mai puțin de 16 piese noi; a izbutit să termine (ori s-au păstrat) "doar"13! Printre acestea se numără opere desăvîrșite, precum **Mincinosul** sau **Cafeneaua**, dar și texte comparativ neîmplinite. Un astfel de text este și **Teatrul comic**, în care fantezia autorului apare mai palidă; în desfășurarea conflictului - destul de liniar -, în construcția personajelor - în genere schematice, unele abia schițate - se simte parcă oboseala și graba. Piesa mai poate interesa astăzi în măsura în care ea conține, exprimate mai limpede (însă și mai "tezist") decît în alte comedii, elementele artei poetice goldoniene. Este vorba despre liniile directoare ale acelei reforme prin care Goldoni preconiza înlocuirea vechii commedia dell'arte, osificată și devenită împovărătoare ca orice inovație transformată în tipar, cu o formă dramatică vie, liberă de convenții: comedia realistă. Tristețea agoniei unei tradiții (reprezentată în piesă de trupa de actori a lui Orazio) și jubilația nașterii alteia (întrupată de poetul Lelio) se împletesc și se rezolvă într-o veselă împăcare, cu intenții didactice prea străvezii însă pentru a fi și de efect artistic. În ce privește proiectele teoretice, scrierile neteatrale ale lui Goldoni sînt mult mai convingătoare.

Este de presupus, totuși, că tocmai ideologia piesei l-a atras pe regizorul Silviu Purcărete. L-a atras însă mai degrabă spre a o combate decît spre a o servi; lucru firesc, dacă ținem seama de poetica personală a lui Purcărete, manifestată în montările de pînă acum. Într-adevăr, preferința sa marcată pentru imagine ca element esențial în spectacol, ca dominantă căreia toate celelalte componente (inclusiv textul dramatic) sînt ținute să i se supună necondiționat, intră în vizibil conflict cu demersul lui Goldoni, ce țintea, între altele, la restaurarea poziției cuvîntului în teatru. Faptul că din acest conflict de principiu a rezultat acum cîțiva ani un spectacol interesant și agreabil precum **Piața** nu anulează observațiile noastre. La incandescența inspirației contrariile se pot topi într-o armonie nouă, neașteptată. Din păcate, această sinteză, pe cît de tulburătoare, pe atît de riscantă, se produce rar. În spectacolul Teatrului "Bulandra" nu s-a produs. De astă dată, în loc să se pună reciproc în valoare, Goldoni și Purcărete s-au diminuat reciproc. Somptuospicturalele imagini scenice, rezultate din bunul-gust al scenografului Mihai Mădescu și din știința regizorului de a compune cu rafinament cadrul și de a-l lumina, nu au nimic a face cu textul; dimpotrivă, îl sufocă. Iar acesta din urmă, citit invers (Lelio, "exponentul noului", e ridiculizat, simpatia publicului fiind dirijată spre tabăra adversă), se răzbună, subliniind lipsa de motivație interioară a splendorii vizuale. În plus, arhitectura ritmică a mizanscenei se arată în suferință: vreme de trei sferturi de oră (din cele circa șapte sferturi cît durează), spectacolul parcă tot se pregătește să înceapă; iar cînd, în fine, a început și aștepți continuarea - se termină. E drept,

insatisfacţiile sînt în parte compensate de momentul final, care e nu numai foarte frumos, ci şi purtător de sens: în scena pustie, scăldată într-o dulce lumină vesperală, au rămas doar, zburătăcind neajutorat, cîţiva porumbei - simbol al unei Veneţii, al unei arte, al unei lumi ce moare încet sub ochii noştri inutil înlăcrimaţi.

Ceea ce ne-ar fi compensat aproape cu totul insatisfacţiile enumerate ar fi fost excelenţa jocului actoricesc; n-a fost să fie aşa. Actorii de la "Bulandra" ne-au obişnuit cu faptul că sînt ireproşabili; e firesc, aşadar, ca pretenţiile noastre faţă de ei să pornească de la acest nivel. În sus. Or, singurul care s-a situat în zona unor asemenea aşteptări a fost Virgil Ogăşanu.

Am plecat de la teatru cu gustul nostalgic al ultimului tablou.

ALICE GEORGESCU

REGIA - O DULCE ILUZIE

BĂTĂI ÎN PLUŞ (EXISTĂ NERVI...) de Marin Sorescu • TEATRUL DRAMATIC „I.D. SÎRBU" DIN PETROŞANI • Data premierei: 31 octombrie 1992 • Regia: Dumitru Velea • Scenografia: Elena Buzdugan • Distribuţia: Mihai Clita (Locatarul), Rozmarin Delica (Prietenul), Florin Plaur (Profesorul), Rodica Cernescu (Femeia în plus), Lerida Buchholtzer (Femeia necesară).

După opt luni de la ultima premieră (sarcina durează nouă...), echipa petroşăneană a reuşit să aducă la rampă un nou spectacol. Ne-am fi aşteptat ca după o atît de lungă tăcere (a mieilor) să avem în faţă o montare "de excepţie", aşa cum, de altfel, anunţau afişele teatrului.

Spectacolul are de toate: şi sfori, şi lumini, şi muzică electronică, uneori şi actori, numai regie nu. Nici nu ne miră. Dacă directorul teatrului nu s-ar încăpăţîna s-o tot facă pe regizorul, poate că lucrurile ar sta altfel.

Contînd probabil pe cine ştie ce efect (de seră), scena este dominată de decor, care are un "spectacol" al lui. Un scorpion de vreo cîţiva metri, garnisit cu un soi de tentacule de caracatiţă, pune figuraţia la grea încercare. Capul scorpionului are plantată mustaţa lui Stalin (cîţi or fi priceput?). Accente dezgustătoare dobîndeşte imaginea cvasipermanentă a celor două femei (în plus şi necesară), care se masează în manieră obscenă cu bucăţi din creierul locatarului. Asta ar vrea să fie sfidarea supremă a individului oprimat de societatea comunistă. Nu lipsesc nici epoleţii sovietici, şi nici steagul cu secera şi ciocanul, înfipt în coada scorpionului. Astfel, personajul central al piesei devine în mod paradoxal acest vis urît al scenografei (ori al regizorului).

Cel ce face regia spectacolului fragmentează nepermis şi exasperant jocul actorilor cu acele penibile zvîrcoliri ale "fiarei", care nu produc nici pe departe efectul scontat.

Femeia necesară (Lerida Buchholtzer) se bronzează sub reflectoarele de putere şi se unge(!) prin tot locul cu acea bucată de creier amintită mai sus, spre a nu se "prăji" prea tare. O sticluţă cu bronzol ar fi fost mai nimerită.

Avalanşa de aşa-zise sugestii deturnează atenţia, mai ales că toată lumea face cîte ceva, ba joacă, ba se joacă, ba se plimbă cu cîrnaţi (!) prin scenă. Balonaşe multicolore sînt legate de coada "animalului", ducînd cu gîndul la festivismul comunist. În viziunea regizorului Velea ele urmau să reprezinte nişte rezervoare cu venin. Locatarul (interpretat de Mihai Clita) este victima principală a hidrei comuniste care pătrunde (simbolic, bineînţeles) prin pereţi precum balaurul din poveste, înghiţind personaje (un preot se tînguie într-o colivie). Ne gîndim că mult mai bine ar fi fost ca regizorul să fi realizat două spectacole: unul mut (pentru imagine) şi unul cu vorbe (pentru text şi jocul actorilor). În versiunea dumnealui, imaginea înăbuşă completamente textul sorescian.

Mihai Clita ne dovedeşte că ştie să-şi facă rolul şi singur, însă asta se simte. Sîntem de părere că, lucrînd cu un regizor adevărat, actorul petroşănean ar putea să se redescopere. Peste personalitatea sa artistică a început să se aşeze manierismul. Profesorul interpretat de Florin Plaur este credibil, expresiv; jocul interpretului este sigur. Ideea de a-l aduce în scenă într-un cărucior de invalid este una dintre puţinele inspirate. Rozmarin Delica (Prietenul) joacă fără succes crisparea, rîde nefiresc, rămînînd departe de personaj. Jocul celorlalţi interpreţi e mai mult coregrafic.

Nu ştim dacă folosirea exagerată a clişeelor post-revoluţionare nu a început cumva să obosească publicul. Asta numai el o ştie. Ceea ce ştim e că regia e o meserie grea şi că nu e suficient să o placi tu pe ea.

MIHAI CLAUDIU CRIŞTEA

TANDRĂ RESUSCITARE

FARSE POPULARE AMBULANTE, texte stabilite de Jean Variot. Versiunea românească: Mihai Rădulescu • TEATRUL NAȚIONAL DIN TÎRGU MUREȘ • Data premierei: 3 septembrie 1992 • Regia: Victor Ioan Frunză • Scenografia: Adriana Grand • Muzica: Dorina Crișan Rusu • Interpretează TRUPA PE BUTOAIE: Mihai Gingulescu, Mihaela Rădescu, Nicolae Cristache, Monica Ristea, Rodica Baghiu, Cornel Frimu, Radu Bânzaru, Vlad Rădescu.

Teatrul popular renascentist, întemeiat preponderent pe vizualitate, a dispărut spre sfîrșitul secolului 18 (sau a degenerat în stereotipe reprezentații de bîlci dubios) și a fost redescoperit în secolul nostru cu un entuziasm suspect. Suspect - fiindcă izvora mai puțin din admirația pentru obiect, cît din dorința de a-l folosi în chip de berbece împotriva zidurilor între care se închisese teatrul "celălalt", al scriitorului, al elitei. Scena de scîndură e însă mai democrată decît scena lumii, astfel că, astăzi, teatrul cuvîntului și teatrul imaginii coexistă pașnic; mai mult, își împrumută unul altuia procedee, mijloace, motive. La noi, armistițiul încă n-a fost încheiat, cele două moduri fiind în continuare opuse în chip ritos. Un snobism invers face ca "spiritele înalte" să-l repudieze zgomotos pe cel dintîi și să proclame tot așa superioritatea expresivă a celui din urmă. Rezultatul: inflație de spectacole frumoase și goale, pe de o parte, și de actori capabili să stea în cap și să meargă în mîini, să cînte și să danseze, dar înapți să frazeze logic un text și să-l rostească inteligibil, pe de altă parte. Spectacolul lui Victor Ioan Frunză demonstrează palpabil netemeinicia acestei contradicții specioase.

Mai întîi, prin faptul că regizorul și-a propus nu să realizeze o montare "în genul" teatrului popular, ci să reconstituie efectiv o reprezentație populară, să reînvie, fără ifose și emfază, nu doar un fel de a face teatru, ci o atmosferă și o lume acum uitate ori, mai rău, imitate cu falsă dezinvoltură. Spectacolul este gîndit pentru a fi jucat în aer liber, scena, construită pe cîteva butoaie (de unde și numele echipei), e scena unor actori ambulanți, nu are pod sau culise, ci numai cîteva perdele pictate, sursa muzicii însoțitoare e așezată la vedere. Reconstituirea nu presupune însă copiere plată, și aici Victor Ioan Frunză aduce, cu discreție și cu o umbră de melancolie, privirea artistului contemporan, școlit pentru teatru în institute superioare: stilul picturilor sugerează modele ilustre (Breughel și Chagall sînt cel mai lesne recognoscibili), costumele comentează, cu ironie sau cu haz, personajul (la acest capitol, Adriana Grand apare îndeosebi inspirată), muzica excelentei compozitoare Dorina Crișan Rusu trimite, prin sonorități le pianului, către o **altă** spiritualitate. Nu neapărat superioară, nu preferabilă cu orice preț, ci pur și simplu alta, putînd trăi în liniște alături de culorile tari și de umorul frust al celeilalte. La rîndul lor, vizibil pătrunși de bucuria de a face altceva, deși încă tributari imaginii false despre teatrul popular mai degrabă decît ticurilor teatrului cult, actorii joacă viol, în genere cu aplomb; l-am remarcat pe Mihai Gîngulescu și pe Mihaela Rădescu, pe Monica Ristea, Nicolae Cristache și Vlad Rădescu.

Reprezentația la care am văzut-o, la București, la închiderea Festivalului "Caragiale", a avut loc în spatele scenei mari a Naționalului, unde Trupa pe butoaie și-a mutat, din cauza vremii urîte, spectacolul ce trebuia să se desfășoare, inițial, în fața teatrului. Transplantarea nu i-a fost prielnică. Ceva se pierduse, ritmul era adesea trenant, totul părea prea lung. Se petrecea întocmai ceea ce se petrece atunci cînd teatrul cuvîntului e jucat în așa-zisele spații neconvenționale, deschise. Dovadă că orice specie, botanică, animală ori artistică, are nevoie de oxigenul **ei**. Sau, poate, că resuscitările născute din tandrețe n-au sorți de izbîndă? **Mutatis mutandis**, Victor Ioan Frunză a făcut pentru teatrul popular ce a făcut Carlo Gozzi încercînd să reanime, prin scrieri, commedia dell'arte. Gozzi n-a izbutit. Dar piesele lui sînt oare, de aceea, mai puțin frumoase ?

A.G.

vlad rădescu

mihai gingulescu

imagini din spectacolul farse populare ambulante

rodica baghiu și nicolae cristache

CE NE MAI SPUN MĂSCĂRICII ISTORIEI

CEZAR, MĂSCĂRICIUL PIRAŢILOR de D.R.Popescu • TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMŢ • Data premierei: 19 septembrie 1992 • Regia: Nicolae Scarlat • Scenografia: Maria Dulhan • Muzica: Dorina Crişan-Rusu • Distribuţia: Marian Despina (Cezar), Liviu Timuş (Căpitanul), Ion Muscă (Piele), Cornel Nicoară (Grasul), Florin Măcelaru (Slabul), Cristinela Pădure (Dînsa), Radu Olăreanu (Piratul chior), Romeo Tudor (Piratul beat).

Ca orice artist care se respectă, D.R.Popescu îşi **compune** opera configurîndu-i de la început **motivele** şi **temele** predilecte, fundamentale, dezvoltate apoi cu (şi ca) **variaţiuni**, de la o piesă la alta (şi chiar de la un roman la altul). Revenirile, obsesive, vor constitui tot atîtea aprofundări, şlefuiri şi iluminări ale acestor **teme** ("muzicale"), schimbarea fundalului istoric (la care se referă piesele sau în timpul căruia ele au fost scrise) neînsemnînd şi o schimbare obligatorie a registrului dramatic. El rămîne, preferenţial, acela al parabolei grotești, al amestecului sarcastic de tragic şi comic, tocmai pentru că istoria se repetă, înlocuindu-şi doar regii şi măscăricii "făcători" de istorie pe seama celor ce, păstrîndu-şi (mai mult sau mai puţin) inocenţa, sînt sacrificaţi cu bunăştiinţă. Un şir nesfîrşit de crime, un şir nesfîrşit de victime şi de călăi ce-şi dispută supremaţia în numele unei idei, al unui vis sau al unui ideal, de fiecare dată terfelite în sînge, populează acest bine documentat univers halucinatoriu, animat de un suflu shakespearean, în cluda incontinenţelor scriiturii, sancţionate îndeobşte de "foarfecele" regizoral.

Amatorii de compartimentări şi delimitări - pe cît de categorice, pe atît de false - între literatura scrisă **înainte** şi **după** (evenimentele din decembrie '89) vor fi inevitabil descumpăniţi: dacă **Robespierre şi regele** (1990) poate să pară scrisă **înainte**, şi aceasta mai ales prin insistenţa circumscrierii în datele epocii, **Cezar, măscăricul piraţilor** (1968) pare scrisă - datorită gradului el de generalizare - mai curînd **după**, majoritatea spectatorilor percepînd-o ca atare şi aducîndu-i astfel un nebănuit elogiu. Cîţi vor fi ştiind că premiera el absolută a avut loc în 1968, în limba maghiară la teatrul din Sfîntu Gheorghe urmată fiind în acelaşi an de premiera în limba română, la teatrul din Oradea, cîtă vreme - din motive lesne de înţeles - ambele spectacole au rămas foarte puţin cunoscute, pînă şi specialiştilor?

Repunerea piesei în circulaţie, nu şi a dramaturgiei lui D.R.Popescu în starea de normalitate - atît de greu de recucerit în epocile "post-revoluţionare"! - aparţin lui Nicolae Scarlat şi Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ, pe care regizorul îl conduce cu indiscutabilă abilitate, nu numai managerială, ci şi repertorială. (Am în vedere, între altele, prezenţa concomitentă în repertoriu a **Operetei** de Witold Gombrowicz, în inventivul şi reconfortantul spectacol al lui Cristian Pepino, şi chiar actualizanta versiune a **Scrisorii pierdute** de Caragiale, ambele vorbind, ca şi **Cezar, măscăricul piraţilor**, despre **alci şi acum**, într-un limbaj teatral vizibil preocupat de modernitatea propriilor mijloace.)

Alegerea piesei **Cezar, măscăricul piraţilor** nu e aşadar cîtuşi de puţin întîmplătoare: ea conduce la edificarea unui spectacol **actual**, invitînd insistent la reflecţie, căci dacă "trimiterile" sau "aluziile" textului, plasat pe vremea lui Iuliu Cezar, erau valabile **înainte** şi sînt valabile şi **după**, înseamnă că, dincolo de revizuiri şi reforme, există ceva care nu s-a schimbat, iar "neschimbarea" aceasta, ţinînd poate de ciclicitatea istoriei, e cea mai îngrijorătoare. Pe de altă parte, constatarea ne-ar obliga să reconsiderăm şi ceea ce prea comod numeam "trimiteri" şi "aluzii", dovada universalei lor valabilităţi indicîndu-ne o pătrundere - cu acuitate - a Marelui mecanism al istoriei. Departe de a "cocheta" cu epoca sa, scriitorul i-a surprins **invariantele**, aceleaşi ieri ca şi azi, de unde şi gustul amar al replicilor sale aforistice, transgresînd condiţionările sociale care le-au generat. Căci în **Cezar, măscăricul piraţilor**, ca şi în **Robespierre şi regele**, va fi vorba de tiranie şi libertate, de putere şi de "justificările" crimelor ei, mergînd pînă la condamnarea la moarte a unui om pentru ceea ce el ar putea să devină.

Spectacolul pietrean, urmărit pe scena Teatrului "Bulandra", în timpul Festivalului "I.L.Caragiale", dar în afara concursului, a justificat o atare selecţie prin interesul deosebit al textului şi onorabilitatea montării, care n-a dispus însă de un actor suficient de robust

profesional pentru dificilul rol al lui Cezar. Cu prea dese momente de "enervare" factice, cu o dicţiune deficitară, precipitînd cuvintele pînă la a le face uneori ininteligibile, Marian Despina a ţntuit totuşi bine rolul şi s-a apropiat de datele sale esenţiale, fără a-i conferi însă greutatea şi aura de care cu siguranţă ar fi avut nevoie.

ROBESPIERRE ŞI REGELE sau ÎMBLÎNZIREA DREPTĂŢII de D.R.Popescu • TEATRUL TOMA CARAGIU DIN PLOIEŞTI • Data premierei: 5 noiembrie 1992 • Regia: Emil Mandric • Scenografia: Mircea Rîbinschi • Distribuţia: Ionuţ Antonie (Robespierre), Corneliu Revent (Goupilleau de Fontenay), Simona Stan (Ludovic).

Nici **Robespierre**..., la Ploieşti, în regia onestă a lui Emil Mandric, n-a avut parte de un mai strălucit interpret al rolului titular, tînărului Ionuţ Antonie fiindu-i aproape imposibil să ne convingă vreo clipă că el e cel ce **gîndeşte** textul pe care-l spune. L-a avut ca partener pe experimentatul şi valorosul actor Corneliu Revent (Goupilleau de Fontenay), aici de o autoironie atotcuprinzătoare. În copilul Ludovic (cel care n-a mai apucat să fie al XVII-lea), salutăm debutul promiţător al Simonei Stan, dovedind certe calităţi scenice (i-am reproşa doar faptul că devine "prea" copil, uitînd de gravitatea firească a celor mici). Bine intenţionată dar sărăcăcios realizată, scenografia lui Mircea Rîbinschi.

Revenind la spectacolul de la Piatra Neamţ, trebuie să spunem că trupa e încă subţire şi excesiv de "subţiată", în ciuda eforturilor directoriale ale lui Nicolae Scarlat. Mulţi actori dau impresia că se joacă, de ani de zile, doar pe ei înşişi, sfîrşind prin a fi distribuiţi chiar în virtutea acestui fapt. E cazul actorilor Cornel Nicoară (Grasul) şi Florin Măcelaru (Slabul), dar şi al mai tinerilor Liviu Timuş (Căpitanul) şi Romeo Tudor (Piratul beat), ultimii măcar cu un aplomb (parţial) compensatoriu. Nu lipsită de interes, dar săracă în nuanţe e compoziţia lui Ion Muscă (Piele). Cea a lui Radu Olăreanu (Piratul chior) are, intermitent, şi haz. Înviorătoare e prezenţa scenică a tinerei Cristinela Pădure (Dînsa), fără îndoială una dintre cele mai interesante şi mai înzestrate "recente" achiziţii actoriceşti ale acestui teatru. Descurcîndu-se din mai nimic şi din te miri ce, scenografia Mariei Dulhan reuşeşte să fie măcar sugestivă.

Dar unde e pofta de joc, a tuturor, de odinioară?

VICTOR PARHON

OGLINZILE TIMPULUI

PIAF, spectacol de café-concert după amintirile lui Edith Piaf • TEATRUL NAŢIONAL DIN TIMIŞOARA • Data premierei: 3 noiembrie 1992 • Regia: Nicoleta Toia • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuţia: Aurora Simionică (Piaf).

Putem bănui, fără a ne înşela foarte tare, că, după ce a păşit dincolo de pragul primei tinereţi, o actriţă cochetează măcar în gînd cu rolurile maturităţii artistice. Unul dintre acestea poate fi considerat Piaf. După prestaţia excelentă din **Joc de pisici** Aurora Simionică abordează acest rol în momentul unei reale ascensiuni de formă.

Cu totul deosebită mi s-a părut ideea regizoarei Nicoleta Toia de a duce spectacolul în holul cu oglinzi al teatrului. Astfel, atmosfera de café-concert e asigurată, întrucît acolo se află barul. Încă de la intrare, pianul la care actriţa interpretează fragmente lirice invită într-un interior de o intimitate aparte. Menu-ul cu premierele stagiunii poate fi citit la lumina veiozelor policrome, aburii cafelei se contopesc în aer cu fumul de ţigară.

De la începutul uşor ezitant şi pînă la finalul entuziasmant, Aurora Simionică traversează permanent spaţiul, de la zîmbetul complice la lacrimile dublate în oglinzi, de la şoaptă la disperare. Vocea lui Edith Piaf se filtrează prin farmecul personal al actriţei.

E de remarcat lipsa stridenţelor, deşi textul (generos, desigur) poate oferi asemenea capcane. Regizoarea joacă totul pe o carte: profesionalismul interpretei. Constatăm că nici nu greşeşte. Dimpotrivă.

Scenografia Emiliei Jivanov e expresivă. Un fotoliu al amintirilor, o măsuţă şi un pliant, incluse în decorul oglinzilor, constituie elemente suficiente pentru o călătorie în timp.

M.C.C.

TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE ÎNTRE NE-PROFESIONISM ŞI PROFESIONALITATE

Într-un moment în care pînă şi sportul face pasul decisiv către "profesionism", teatrul românesc pare dispus, pe alocurl, în ceea ce priveşte statutul actorilor, să renunţe la reperul instituţional al breslei. Fenomenul trebuie, însă, tratat cu maximum de precauţie: paradoxal, deşi **neprofesionişti,** mulţi actori de la teatre mai micl din provincie nu pot fi judecaţi trecîndu-li-se cu vederea un anume grad de **profesionalitate,** consecinţă a experienţei acumulate de-a lungul stagiunilor teatrale cărora le-au fost, prin forţa lucrurilor, protagonişti. La sărăcia materială postrevoluţionară a acestor teatre se adaugă , probabil în chip firesc, meflenţa regizorilor de valoare faţă de ne-**profesionismul** trupelor, astfel încît directorii sînt nevoiţi să recurgă la amabilitatea unor "coordonatori în scenă" **profesionişti**, dar vădit lipsiţi de **profesionalitate**. Să ne imaginăm, aşadar, care pot fi rezultatele unei asemenea colaborări: regizori **profesionişti** lipsiţi de **profesionalitate**, pe de o parte, şi actori ne-**profesionişti** dar cu un grad de **profesionalitate** cucerit... Dacă acceptăm şi aserţiunea potrivit căreia "nu există actori buni sau slabi, ci actori **utili**" (Cristian Hadjiculea), atunci concluzia care se impune în chip necesar precizează etiologia unei crize generalizate (cu cîteva excepţii) a teatrului românesc din provincie - absenţa regizorilor capabili să confere stagiunilor relief valoric şi succesul de public. Care sînt, în acest caz, strategiile directorilor de teatru şi ale secretarilor literari? Ei tatonează disponibilităţile culturale ale publicului propunînd titluri fie derizorii, fie aparţinînd marii dramaturgii, de cele mai multe ori într-o formulă repertorială hibridă; însă "utilitatea" de principiu a actorilor nu reuşeşte să depăşească ineficienţa exegezelor scenice. Este şi cazul Teatrului Dramatic din Baia Mare, ale cărui "complexe" se circumscriu punct cu punct observaţiilor de mai sus.

Punînd într-o lumină oarecum favorabilă **neprofesionalismul** actorilor, există pericolul de a fi bănuit de subversiva nostalgie a "libertăţii de expresie" cultivată de "masele largi" în festivalul "Cîntarea României". A te referi însă la caracterul uneori subcultural al producţiilor teatrale de la Baia Mare, a opera deci cu rigoarea argumentului critic necenzurat de natura anumitor circumstanţe - mai grave şi mai profunde chiar decît eşecul artistic repetat - înseamnă a proba mai curînd cinism şi suficienţă. Se impun, deci, cîteva precizări.

Directorul teatrului, scriitorul Mircea Marian, trăind nostalgia vremurilor cînd la Baia Mare se jucau piese montate de Liviu Ciulei, probabil şi pe aceea de a-i fi avut în trupă, înainte de decembrie '89, pe Cerasela Stan şi Dan Aştilean, îşi întemeiază, astăzi, eforturile pe o garnitură restrînsă - **nici unul** dintre actori nefiind absolvent al vreunei şcoli superioare de teatru. **Profesionalitatea** lor incontestabilă se arată, în chip tragic, a fi deopotrivă consecinţa unei experienţe a scenei, calculabilă în ani (poate chiar decenii), dar şi a unei uzuri produse de fatala inconsistenţă a reperelor interioare ce reglează autocontrolul. Stimabili pentru devotamentul lor faţă de teatru, dar şi pentru disponibilităţile probate sînt actori mal vîrstnici, precum Dana Ilie şi Antoniu Paul, alături de o echipă de tineri, unii dintre ei excepţional dotaţi. Aceştia, însă, fie că nu au reuşit la examenul de admitere la institutele de teatru, fie că s-au integrat direct unui ritm susţinut al îndatoririlor repertoriale, şi-au amînat sistematic emanciparea profesională. Lui Dan Rădulescu, fără îndoială vedeta teatrului băimărean (şi o virtuală vedetă a teatrului românesc), Loredanei Hotea sau Lillanei Cîrcel, a căror vîrstă gravitează în jurul a 25 de ani, dar şi lui Lucian Prodan, Valeriu Doran sau Neliei Mojolic-Fekete le-ar fi binevenit un sprijin moral din partea criticii de specialitate şi, de ce nu?, poate chiar un ajutor concret, din partea Secţiei de critică a UNITER, capabilă să-şi exercite **aplicat** funcţiunile. S-ar pune, astfel, la încercare predispoziţiile **partlcipatlve** ale amintitei Secţii de critică. O soluţie de stimulare a interesului tinerilor actori pentru şcoala superioară de teatru s-ar putea imagina - dacă nu neapărat prin acordarea de burse compensatorii pentru reducerea normelor în teatru - cel puţin prin crearea unui sistem **obligatoriu** de stagii de pregătire pe lîngă profesorii de . la institutele bucureştene sau din ţară. Ele ar atenua, oricum, stridenţele inerente unei pregătiri sumare şi ar favoriza ascensiunea spre performanţă a unor actori remarcabili astăzi doar prin virtuozitatea "scintilantă", infructuos alternată cu inadecvări grosolane la "regula jocului" (Gică Andruşca, Victor Muşeţeanu). Pentru că, altminteri, "şcoala" experienţei nemijlocite a teatrului băimărean, în condiţiile evocate mai sus, ce alternativă propedeutică sau de elevată iniţiere le oferă prin pedagogia implicită a fiecărui demers regizoral?

SINGURĂTATE ÎN DOI

DOI ÎNTR-UN BALANSOAR de William Gibson. Traducere: Radu Nichita • TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE • Data premierei: 20 octombrie 1992 • Regia: Kovács Ferenc • Scenografia: Dana Urdă • Distribuţia: Lucian Prodan Jerry), Dana Ilie (Gittel).

Mărturisindu-mi fascinaţia de a fi participat, sub conducerea regizorului Kovács Ferenc, la montarea spectacolului **Doi într-un balansoar** după William Gibson, tînărul actor Lucian Prodan trăda complexul de care aminteam: absenţa **reperului** axiologic interior. De unde s-ar deduce cinismul judecăţii critice, incapabilă să accepte fireasca impresionabilitate a actorului la

disponibilităţile charismatice sau chiar teoretice ale celui ce dirijează spectacolul. Fără ca acestea din urmă să fie numai o clipă puse sub semnul întrebării, problema este, însă, discutabilă în alţi termeni; ea priveşte acordul dintre satisfacţia sau insatisfacţia intimă (provocată de natura colaborării cu regizorul) şi performanţa estetică. Spectacolul nu oferă prin nimic temei de exaltare şi jubilaţie.

Drama singurătăţii, sentimentul evaporării identităţii sub presiunea monstruosului megalopolis new-yorkez capătă în spectacolul realizat de Kovács Ferenc aspectul unei confruntări a două caractere marcate de schematism. Inadecvarea reciprocă a celor două personaje, Gittel (Dana Ilie) şi Jerry (Lucian Prodan), pare a fi atribuită de regizor nu atît unei profunde nelinişti existenţiale a fiecăruia, motivată şi de jocul incert şi periculos al biografiilor obsedante (Jerry, deşi în divorţ, trăieşte suferinţa unei mari iubiri ratate), cît, mai degrabă, unor stereotipuri temperamentale. Jerry, părăsind mediul favorizant al bogatei sale neveste, ce-l permitea să exercite o meserie bănoasă, se regăseşte în promiscuitatea magherniţei new-yorkeze, într-o stare de irascibilitate ce nu-l va părăsi pînă la sfîrşitul spectacolului. Mînlel lui monotone Dana Ilie îi opune, prin Gittel, un personaj de o simplitate, aş spune, la graniţa indecenţei. Nici o insinuare a feminităţii nu pare să "moduleze" comportamentul acestei femei într-adevăr simple, capabilă totuşi (şi din pudoare) să-şi înfrîneze preaplinul sufletesc sub aparenţa detaşării şi indiferenţei. Motivaţia interioară este ceea ce le lipseşte celor doi actori: Jerry îi telefonează lui Gittel, în debutul spectacolului, dintr-o nervozitate exacerbată căreia îi va rămîne captiv, în chip mecanic, preţ de două ore şi jumătate, în vreme ce Gittel se prinde în jocul conversaţiei prin cablu fără a sugera vreun temei sufletesc sau raţional. Sentimentul aventurii, fascinaţia necunoscutului, curiozitate, un pretext pentru a umple singurătatea? **Nimic** din toate acestea. Personajele vor evolua sub bagheta lui Kovács asemeni unor marionete, în regimul unor nocive predeterminări caracterologice şi de temperament ce vor oculta **devenirea** spectacolului. Astfel încît "asistenţa", în pragul aţipelii, nu mai distinge decît pendularea schematică a două personaje spectrale între armonia precară a întîlnirilor şi refluxul inevitabil al izolării lor. El - mînios şi impulsiv, ea - rudimentară, dar fără acel farmec al simplităţii.

ŞANTAJ ŞI BUNE INTENŢII

ŞANTAJ de Ludmila Razumovskaia. Traducerea: Lia Crişan şi Tudor Steriade • TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE • Data premierei: 22 septembrie 1992 • Regia: Petru Mihail • Scenografia: Dana Urdă • Distribuţia: Olga Sîrbul (Elena Sergheevna), Dan Rădulescu (Volodea), Victor Mureşteanu (Paşa), Nelia Mojolic-Fekete (Lidia), Gică Andruşca (Vitea).

Sînt incontestabile bunele intenţii ale directorului Mircea Marian, prin care acesta propune publicului din Baia Mare un repertoriu destul de variat, interesat fiind şi de **impunerea** unor piese a căror problematică transcende dimensiunile existenţei sociale contemporane. Alături de **Doi într-un balansoar**, pe afişul repertoriului mai pot fi întîlnite spectacole cu **Dresoarea de fantome** de Ion Băleşu şi **Şantaj (Dragă Elena Sergheevna)** de Ludmila Razumovskaia. Însă, în condiţiile schiţate mai devreme, Mircea Marian nu deţine, în chip fatal, şi soluţia bunei slujiri a meritoriilor sale intenţii.

Asemeni lui Kovács, prezenţa regizorului Petru Mihail la Baia Mare nu izbuteşte să potenţeze profesionalitatea (fie ea şi "neprofesionistă") a actorilor. În **Şantaj**, ei se regăsesc într-o formulă guvernată de imprecizie pentru simplul motiv al inadecvării interpreţilor la reperele din partitura dramaturgică. Gică Andruşca ne propune în rudimentarul Vitea (pentru care diabolicul Volodea pune la cale şantajarea profesoarei Elena Sergheevna - Olga Sîrbul) un personaj zglobiu şi inconsistent, lipsit de hazul involuntar al celui sărac cu duhul. Creează, în schimb, o scenă involuntar comică în momentul final, prin felul poticnit în care îşi cere scuze Elenei Sergheevna. Paşa (Victor Mureşteanu), poate exponentul cel mai tipic al noii generaţii (generaţia '80 în raport cu generaţia '60 a profesoarei) ca produs deopotrivă al mentalităţii statului sovietic şi al refuzului vehement al acestei mentalităţi, nu este înţeles prin substanţa sa exponenţială - o tipologie incertă, a inconsecvenţelor definitorii, a poltroneriei amestecate cu radicalitatea etc -, ci printr-o grilă reducţionistă ce-l accentuează aspectele caracteriale cele mai odioase. Revoltei sale interioare i se substituie, aproape în exclusivitate, impulsivitatea banditească.

Cinismul machiavelic al lui Volodea, cel ce obţine cheile de la seiful cataloagelor - atît de necesare lui Vitea şi Paşa pentru a trece clasa - chiar şi cu preţul morţii Elenei Sergheevna, apare, în fine, cît se poate de onorabil întruchipat de Dan Rădulescu, poate cel mai "inspirat" actor în spectacol, oricum punctînd cu eficienţă tensiunile dramatice cărora le este protagonist. Este elementul de contrast şi coerenţă într-o însăilare scenică dezlînată, împănată copios cu rostiri ale actorilor cu spatele la public, într-un spaţiu de joc ce se răsfrînge dizgraţios în extremităţile scenei, debordînd desenul esenţializat al scenografiei. Se cuvine, desigur, o remarcă întru totul admirativă privind scenografia spectacolelor **Şantaj** şi **Doi într-un balansoar**, aparţinînd pictoriţei Dana Urdă.

BUENOS DIAS PER TUTTI

SAMBA BRASIL de Mircea Marian • TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE • Data premierei: 30 octombrie 1992 • Regia: Petru Mihail • Scenografia: Elena Forţu • Distribuţia: Teofil Turturică (Dobrescu), Antoniu Paul (Ştefănescu), Gheorghe Lazarovici (Manole), Loredana Hotea (Cleopatra), Gică Andruşca (Dragoş), Liliana Cîrcei (Pamela), Valeriu Doran (Neagu), Dan Rădulescu (Taşcu), Nelia Mojolic-Fekete (Cerasela), Victoria Blankemberg (Doamna Dobrescu).

Pentru cine a văzut **Jaguar party** de Dinu Grigorescu la Teatrul Urmuz vor fi mai uşor de aproximat valenţele dramatice ale "farsei în două părţi" de Mircea Marian, **Samba Brasil**, al cărei spectacol a fost montat tot de Petru Mihail. Alături de piesa lui Dinu Grigorescu, **Samba Brasil** are toate şansele să inaugureze o specie dramatică post-revoluţionară corespunzătoare pamfletului social – prin excelenţă discursiv, alcătuit pe inciziune critică a replicilor – cultivat în anumite medii culturale (nu tocmai de prim plan) occidentale. Considerată în ziarul "Graiul Maramureşului" drept "literatură pe teme de cea mai strîngentă actualitate" şi structurată pe rapelul aluziv la "procedee teatrale mai vechi - cîntecele bunăoară, din piesele bardului de la Mircești, sonurile din comediile politice ale lui Brecht", **Samba Brasil** propune publicului, de fapt, un scheci (să nu uităm că prioritatea genului o deţin celebrii Stela şi Arşinel, Nae Lăzărescu şi Vasile Muraru) "gonflat" la dimensiunile unei reprezentaţii tradiţionale de teatru. Aproape trei ore (de spectacol), membrii Casei de modă Europa "dezbat" problema delegării unui reprezentant al firmei la Carnavalul de la Rio, timp în care conflictul demască oportunismul şi lichelismul post-revoluţionar, mentalităţile legate de noile obsesii politice, totul într-o succesiune destul de strînsă de gagurl, exhibînd o terminologie jurnalistică fără omisiuni: terorişti, 16-22, nomenklatură (veche şi nouă), nu ne vindem ţara, dolari,

MOLDOVENII, ÎNTRE IMPORTURI ŞI PRODUCŢIE LOCALĂ

REGELE LEAR de Shakespeare. În românește de Mihnea Gheorghiu • TEATRUL "LUCEAFĂRUL" DIN CHIŞINĂU • Regia: Ioan Ieremia • Scenografia: Nicolae Andronatii şi Ioan Ieremia • Distribuţia: Vasile Constantin (Lear), Vasile Zubcu (Regele Franţei), Valentin Ţurcanu (Ducele de Burgundia), Vitalie Cărăuş (Cornwall), Vladimir Zaiciuc (Albany), Filip Dascăl (Kent), Pavel Iaţcovschi (Gloster), Gheorghe Pietrar (Edgar), Vlad Ciobanu (Edmund), Iurie Negoiţă (Curan), Sandu Aristin-Cupcea (Oswald), Speranţa Cocîrlă (Goneril), Maria Doni (Regan), Anjela Cărăuş, Tatiana Lazăr, Sofia Cibotaru (Cordelia).

Teatrul din Republica Moldova a început să devină parte integrantă a mişcării teatrale din România atît prin participări constante la feluritele festivaluri de dincoace de Prut, cît şi prin angajarea efectivă, ca salariaţi, a unor actori basarabeni în numeroase instituţii de spectacol din ţară. E o realitate încurajatoare, ce presupune însă, pe de altă parte, abandonarea exclamaţiilor sentimentalist-euforice iniţiale şi, în consecinţă, judecarea produselor artistice oferite de teatrele moldovene cu aceleaşi instrumente critice pe care le folosim în aprecierea oricărui spectacol "de-al nostru". Ceea ce poate să nu fie întotdeauna plăcut pentru beneficiari...

ABSENŢA GÎNDULUI

Gestul Teatrului "Luceafărul" din Chişinău de a pune în scenă **Regele Lear** ni s-a părut de la bun început temerar, ştiut fiind că piesa e una dintre cele mai grele din dramaturgia universală. Iar faptul că regia îi aparţinea lui Ioan Ieremia (fost ori poate încă actual "director artistic" al trupei) nu era deloc de natură să ne liniştească, întrucît o montare de-a sa cu acelaşi text, acum cîţiva ani, la Naţionalul din Timişoara, ne suscitase obiecţii majore. Cu siguranţă - am gîndit - va fi o "reluare", tot se poartă... Spectacolul ne-a contrazis net optimismul. Dacă în montarea timişoreană se lăsau, cumnecum, descifrate cîteva idei - cel puţin discutabile, dar "eu respect ideile", vorba lui Caţavencu -, de astă dată absenţa gîndului regizoral ni s-a părut cea mai evidentă caracteristică a desfăşurării scenice. Afară doar de cazul că luăm drept gînd costumarea tuturor bărbaţilor în iţari şi cămeşoaie încinse cu brîie de care spînzurau teribile cuţite, destinate duelurilor cavalereşti; ori împodobirea aceloraşi cu măreţe cuşme de oale ţurcană şi cu un sol de încălţări (gen **après-skis**) din acelaşi material. Regizorul semnează şi scenografia, alături de Nicolae Andronatii; de ce va fi

sexy-club, măi dragă, privatizaţi, economie de piaţă, securişti, sereişti ş.c.l. Se desprind, totuşi, cîteva tipologii bine creionate ale actualităţii, cum ar fi vechiul activist reformat, agresiv şi încă nostalgic - Manole (Gheorghe Lazarovici), pătimaşul politic - Dragoş (Gică Andruşca), frivola copleşită de tentaţii hormonale de tip nou - Cleopatra (Loredana Hotea) etc. Ce folos, de vreme ce aceste tipologii se circumscriu unei tentative de a "descreţi frunţile" oamenilor (după cum se precizează în cronica din "Graiul Maramureşului") prin neaoşismul umorului gros, nefiltrat de o judecată mai profundă asupra lumii româneşti contemporane? În vreme ce comediile caragialiene (pentru a lua modelul suprem) sublimează o dimensiune a spiritului românesc nu tocmai meritorie, determinînd, pentru spectator, o rectificare de **principiu** a devenirii sale etice, tipul de spectacol **Samba Brasil**, cabaret politic cultivînd "autenticismul" prin ştergerea graniţei dintre realitatea cotidiană şi estetic, îşi infirmă automat intenţiile critice. Spectatorul simplu se va regăsi mereu într-o postură cît se poate de confortabilă, în care predispoziţiile sale autocenzurate se văd mai degrabă stimulate. Licenţele simplificatoare sînt menite, parcă, să acorde circumstanţe atenuante tocmai semidoctismului. Dacă ne amuzăm cu toţii de scumpirea produselor pe piaţă, anunţată exuberant printre hăulituri moroşeneşti, atunci ce rost ar mai avea să ne formalizăm observînd că, de fapt, în Brazilia se vorbeşte nu spaniola, ci portugheza? Toată lumea e mulţumită, generos concesivă sau indiferentă şi faţă de ciudatul dialect spaniol în care frumoasa Cerasela ne salută: Buenos Dias **per tutti**. Ar fi, însă nedrept să nu amintesc că este vorba despre o farsă, iar numita Cerasela se deghizează **doar** în braziliancă, ea nefiind, totuşi, decît o simplă angajată la Casa de modă.

Despre regia spectacolului ce s-ar putea spune? Ea e bună. La **Samba Brasil** "te" poţi rîde cît pentru o stagiune întreagă la Teatrul de Comedie din Bucureşti.

SEBASTIAN-VLAD POPA

fost nevoie de două persoane pentru "conceperea" acestor veşminte şi a unui decor urît, greoi şi... impersonal e un mister - de creaţie, probabil. Cît despre actori... Pe unii i-am văzut şi în alte producţii ale Teatrului "Luceafărul" - din fericire, căci altminteri, cîntăriţi după jocul din **Regele Lear**, concluziile ar fi fost amare.

JOC MODERN

IOSIF ŞI AMANTA SA de Val Butnaru • TEATRUL "EUGEN IONESCU" DIN CHIŞINĂU • Regia: Petru Vutcărău • Decor: Boris Golia • Costume: Tatiana Kraievski • Distribuţia: Elena Chioibaş, Mihai Fusu (Iosif), Alexandru Vasilache, Luminiţa Tulgara (Marta), Andrei Moşoi, Angela Sochircă (Any), Nelly Cozaru, Alexandru Josu (Beniamin), Ala Menşicov, Andrei Sochircă (Iacob), Boris Cremene (Moses).

Nu ştim, din păcate, dacă Val Butnaru, director artistic al Teatrului "Eugen Ionescu" din Chişinău, are la activ şi alte lucrări dramatice - simpatica foaie-program nu ne pune la dispoziţie nici o altă informaţie în afara "casetei tehnice" a spectacolului. **Iosif şi amanta sa** e un text interesant şi cu un sunet aparte, dat de poezia stranie a scriiturii. Porneşte de la episodul biblic al încercării nevestei lui Putifar de a-l seduce pe Iosif, dar foloseşte personajele (unele, preluate din legendă, altele, inventate) pentru a spune, altcum şi iarăşi, eterna poveste a Bărbatului şi a Femeii, prinşi în jocul crud şi gingaş al dragostei. Motivul piesei este amplificat în spectacol prin distribuirea în fiecare rol (cu o excepţie) a cîte doi interpreţi, un bărbat şi o femeie; astfel, replicile fiecărei partituri îşi (de)dublează parcă înţelesul, într-un dialog interior captivant şi, nu o dată, răscolitor. Recunoaştem aici semnul de marcă al talentatului Petru Vutcărău, din cele mai solide spectacole ale sale (precum excelentul **Hei, oameni buni!** de William Saroyan). Ajutat de un decor elegant şi simplu (Boris Golia) şi de frumoasele costume ale Tatianei Kraievski, regizorul îşi pune foarte bine în valoare actorii; toţi, serios antrenaţi, mobili, avînd un joc modern şi - lucru demn de semnalat - o corectă rostire românească. Faptul că nu detaşăm nici un nume trebuie privit doar ca o laudă implicită adusă omogenităţii echipei; altminteri, toate merită să fie pomenite.

* * *

Spectacolele celor două teatre din Chişinău au reprezentat două faţete (complementare, poate) ale unui fenomen la care ar fi, credem, util ca oamenii de teatru basarabeni să reflecteze temeinic. Fără a-l analiza acum, ne-am limita la o sugestie: calitatea importurilor artistice din România să fie cel puţin la nivelul calităţii "bunurilor" locale. De pe urma unui asemenea protecţionism ar avea de profitat toată lumea.

A.G.

GENEROASA FUNDAȚIE

"Fundația culturală "TEATRU XXI (denumită în acest statut Fundația) se constituie în instituție cultural-teatrală artistică, editorială și de învățămînt. Fundația este neguvernamentală, fără caracter politic, cu caracter nepatrimonial (non profit)".

... Și tot așa, pe opt pagini bătute la mașină se înșiră o schiță de program de activitate, care înfăptuit doar în parte ar face din teatru baza de relansare a economiei românești și din revista "Teatrul azi" o voce mai ascultată decît rezoluțiile Consiliului de Securitate. Cum zice și un personaj dintr-o piesă a lui Delavrancea: "Țară mică, visuri mari...."

Ideea Fundației nu s-a născut nici din aspirația de a fi la modă, nici din dorința de a combate iritarea și plictiseala generate de ritmurile aleatorii de apariție ale revistei "Teatrul azi". Experiența alcătuirii unor numere succesive în care aceleași probleme revin cu aceeași intensitate mai mult sau mai puțin patetică, fără a se schița intenția unor soluții, consemnarea premierelor și încercarea de a oferi o hartă a valorilor, contestabilă și contestată, ne-a determinat să sesizăm puțina autoritate a cuvîntului scris. Desigur, el va rămîne important pentru istorie. Dar pentru prezent? Putem face ceva, altceva decît conversații și ironii? Sau altfel spus, ne-am întrebat dacă energia consumată în observarea și analiza disfuncțiilor poate mișca măcar unul din proiectele expuse în ampiul statut al Fundației Teatrul XXI; proiecte care se referă la încurajarea și optimizarea tuturor componentelor constitutive ale mecanismului teatral. Multe din aceste planuri s-ar putea suprapune cu obiectul de activitate al altor instituții, asociații sau grupuri. Nu-i nici o supărare. Oricare dintre noi va izbuti bucuria va fi a tuturor. Oricum, cei 21 și ceva de membri fondatori, adunați într-o zi de iarnă în răcoroasa încăpere a revistei, așteaptă adeziunea oamenilor de și din teatru, a oamenilor de cultură, pentru ca momentul în care azi va însemna secolul XXI să nu ne găsească în aceeași stare de perplexă iritare.

M. B.

PREMIUL INTRINSEC

Premiile au o dublă valoare: cea spirituală și extrinsecă și cea materială și intrinsecă. Multă vreme ne-am obișnuit să dăm și să primim premii cu valoare strict spirituală și extrinsecă, premii simbolice, prin aceea că undeva, cîndva, cineva hotăra că undeva, cîndva, cineva merită să fie răsplătit pentru ceva mai ceva decît altceva realizat de altcineva. Și, ca atare, acelui cineva i se oferea, conferea sau decerna o diplomă cu emblemă și tricolor, ceea ce însemna că binemerită de la patrie, popor și partid. Și atît. Dacă unitatea patrie, popor, partid se afla într-o ipostază generoasă, cartonului emblemat și tricolorat i se adăuga o farfurie (goală), o construcție figurativă din metal, cristal sau lemn, conform specificului geografic, ori o operă de artă aparținînd unui artist foarte local. Un tînăr regizor premiat la un festival de teatru n-a reușit să scape de o astfel de operă de artă cu nici un chip: a uitat-o, cuprins de o amnezie frenetică, la garderoba teatrului, i-a fost adusă, cu zîmbete asiatice, la hotel, a uitat-o din nou, decis, la hotel, i-a fost adusă cu aceleași zîmbete extremorientale, la gară. Ce era să mai facă? S-o arunce din tren? Nu se făcea: era totuși o operă de artă. Așa că, resemnat, o păstrează și azi. Academia decerna într-un cadru solemn premiul său constînd dintr-o diplomă introdusă într-un tub de carton pe fundul căruia nu se zărea nici măcar o monedă de cinci lei.

Acum e altfel. Valoarea spirituală și extrinsecă e dublată de cea materială și intrinsecă. Astfel, revista TEATRUL AZI și GRUPUL DE SOCIETĂȚI GLOB R a oferit PREMIUL HORIA LOVINESCU pe anul 1992 actorului George Constantin și dramaturgului Matei Vișniec. Premiul ar fi avut o valoare spirituală și extrinsecă dacă ar fi fost dat exclusiv de revista noastră, care, ca toate revistele de cultură, este de o sărăcie lucie. Datorită însă generozității dramaturgului RADU DUMITRU și recunoștinței pe care acesta i-o poartă lui Horia Lovinescu, mare aristocrat al literelor românești, George Constantin a obținut, o dată cu diploma care-i omagiază creația artistică, și un cec în valoare de un sfert de milion de lei, iar lui Matei Vișniec, domnul Radu Dumitru, reprezentînd Grupul de societăți Glob R, îi sponsorizează o montare la Teatrul Mic, în regia lui Nicolae Scarlat.

E un spectacol absolut inedit și emoționant: un dramaturg cinstește memoria altui dramaturg și dă valoare (și valori) unui mare actor și unui talentat coleg tînăr. Moment senin în istoria mohorîtă a tranziției noastre.

RED.

PREMIILE UNITER

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL: TITUS ANDRONICUS (Teatrul Național din Craiova)

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN REGIZOR: SILVIU PURCĂRETE (pentru regia la TITUS ANDRONICUS - T.N.Craiova)

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE: ȘTEFANIA CENEAN (la TITUS ANDRONICUS - T.N.Craiova)

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN ACTOR: VICTOR REBENGIUC (pentru rolul Josef Kaplan din FORMA MESEI - T."Bulandra", Svetlovidov și Smirnov din COMEDII... COMEDII - T.Odeon).

PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ: MARIANA MIHUȚ (rolul Popova din COMEDII...COMEDII)

PREMIUL PENTRU CRITICĂ: ALICE GEORGESCU

PREMIUL PENTRU DEBUT: OZANA OANCEA (pentru rolul Lavinia din TITUS ANDRONICUS - T.N.Craiova)

PREMIUL PENTRU ÎNTREAGA ACTIVITATE: CLODY BERTHOLA - actorie, ION OLTEANU - regie, PAUL BORTNOVSKI - scenografie și VALENTIN SILVESTRU - critică

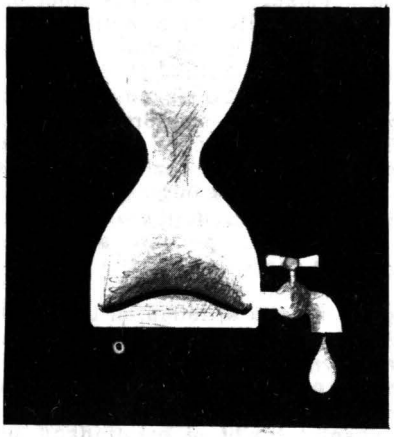
PREMIUL PENTRU EXCELENȚĂ: GEORGE BANU - critică, SANDA MANU - pedagogie artistică și Colectivul de actori al spectacolului ...AU PUS CĂTUȘE FLORILOR... - T.Odeon

PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL TV: CE ZI FRUMOASĂ! de Michel de Ghelderode, regia Dinu Cernescu, producție a Departamentului Film-Teatru al TVR

DIPLOMA PENTRU PRODUCȚIILE ȘCOLILOR DE TEATRU: ANCA BERLOGEA (pentru regia la EQUUS, la Studiul A.T.F. din București).

Această rubrică nu s-a născut dintr-o intenţie polemică, şi nici din dorinţa de a asigura, la o adică, "loc de întors" propriilor noastre verdicte critice. Ea a apărut din necesitatea de a oferi membrilor redacţiei ocazia să se pronunţe - fie şi cu întîrziere - asupra unor spectacole pe care nu le-au putut recenza, din diverse motive, la premieră şi, totodată, din necesitatea de a pune în relaţie comentariul critic cu evoluţia (deseori, din păcate, involuţia) în timp a spectacolelor. Sperăm, de aceea, ca diferenţele de optică dintre cronica de premieră şi însemnările ce vor fi găzduite în acest spaţiu să fie luate drept o invitaţie la dialog şi, nu mai puţin, la reflecţie. De către toate părţile interesate.

REDACŢIA



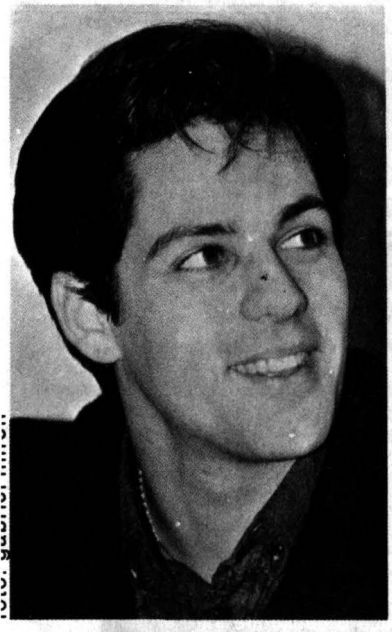
TRISTEŢE SIAMEZĂ...

Göran Tunström este laureat al Premiului Nobel. Nu ştiu pentru ce (o spun fără ironie), întrucît nu am caietul-program de la spectacolul Teatrului de Stat din Sibiu, iar referinţe despre autor în altă parte nu am găsit. Nu mă îndoiesc însă că are merite (literare) solide, ce justifică faptul că se află în posesia numitei distincţii. Mă îndoiesc, însă, în acelaşi timp, că piesa Chang-Eng **ar vădi vreunul din aceste merite: e povestea a doi fraţi siamezi (proveniţi chiar din Siam, adică Thailanda), "lipiţi" în regiunea şoldului, ceea ce le pune serioase pobleme sub aspect matrimonial (nu cred că dacă lipitura ar fi afectat altă parte a trupurilor chestiunea s-ar fi simplificat prea mult), deşi logodnicele, surori la rîndul lor (dar nu siameze, ci americane), nu se arată deloc tulburate de perspectivă. Cum se rezolvă dramatica situaţie nu am apucat să aflu pentrucă am plecat la pauză (adică după circa două ore şi zece minute, deznodămîntul urmînd să se producă, mi s-a spus, abia după altă oră şi jumătate). Am plecat, deşi venisem la teatru nerăbdătoare să văd un spectacol de Iulian Vişa, ale cărui** Negustătorul din Veneţia **şi, mai ales,** Tigrul **le mai ţin minte şi azi. Mai exact, venisem nerăbdătoare să văd alt spectacol de Iulian Vişa, căci** Cartoteca, **la Festivalul de la Piatra Neamţ, mă întristase. Am plecat în virtutea dreptului oricărui om (deci, şi al criticului) de a renunţa să privească şi să asculte ceva care îl plictiseşte fără greş. Am plecat, cu toate că m-a impresionat convingerea cu care jucau actorii, vizibil reanimaţi de întoarcerea lui Vişa la Sibiu. Am plecat cu multă şi adevărată amărăciune. Am plecat, aşteptînd să văd, altă dată, alt spectacol de Iulian Vişa.**

TRĂDAREA LUI SOCRATE

Cui a văzut spectacolul Teatrului Naţional din Iaşi cu *Socrate* de Dumitru Solomon în regia lui Nicolae Scarlat numai la data programării lui în Festivalul naţional de teatru "I.L.Caragiale" trebuie că selecţionarea acestei montări i s-a părut cel puţin neinspirată, dacă nu cumva... inspirată de raţiuni foarte umbroase; ba, dimpotrivă, prea transparente - ar zice alţii. Într-adevăr, reprezentaţia lîncedă, dezlînată, lăbărţată (scuzat fie-mi cuvîntul) şi de tot plicticoasă la care am privit cu stupefacţie în seara zilei de 18 noiembrie nu avea aproape nimic comun cu spectacolul limpede, tensionat, solid şi mereu interesant pe care îl aplaudasem (şi nu numai eu) cu cîteva luni în urmă, "la sediu". Că putea să-ţi placă sau nu (mie îmi plăcuse) "concepţia regizorală" era una, iar că nu puteai să nu remarci cît de coerent şi de armonios apărea ea pe scenă şi cît de bine era susţinută actoriceşte - cu totul altceva. Ce s-a petrecut, atunci, la Bucureşti? Dincolo de informaţiile (neverificate, dar verosimile) că spectacolul nu mai fusese de mult jucat - şi nici repetat! -, impresia mea este că majoritatea actorilor din distribuţie, agasaţi la gîndul că piesa conţine un singur rol "mare", cel titular, l-au lăsat pur şi simplu pe Constantin Popa, interpretul acestuia, să se descurce cum o putea, ei limitîndu-se la a intra în scenă, a-şi debita replicile şi a ieşi apoi, frecîndu-şi mîinile după ce şi le spălaseră. (Excepţiile - Adi Carauleanu, care a luat şi un premiu, Liviu Manoliu, parţial Violeta Popescu - au reliefat, prin contrast, procedeul.) De le-am greşit, le cer iertare, căci "iubesc trădarea, dar..."!

ALICE GEORGESCU



ŞTEFAN BĂNICĂ JR :

"ATÎTA VREME CÎT POŢI FI VĂZUT LA COZI, NU POŢI FI CONSIDERAT VEDETĂ"

Se poate spune că popularitatea lui Ştefan Bănică jr. este aceea a unei veritabile vedete aflate în plină ascensiune. Absolvent al I.A.T.C., promoţia 1990, clasa prof. Ion Cojar, Ştefan Bănică jr. se remarcă în spectacolele de absolvenţă de la Studioul "Casandra", unde joacă Algernon din Bună seara, domnule Wilde (Cadrilul) **de Eugen Mirea şi H. Mălineanu, Nae Girimea din** D'ale carnavalului **de Caragiale.**

A jucat rolul principal din seria filmelor lui Nicolae Corjos: Liceenii, Extemporal la dirigenţie, Liceenii Rock and Roll - **poate cel mai mare succes de casă al filmului românesc de după decembrie '89. La televiziune a apărut pentru prima dată în 1984, interpretînd rolul Guriţă din serialul** Eroii nu au vîrstă, **regizat de Mihai Constantinescu, după care a jucat în filmul** O călătorie de neuitat **rolul Ion, film încă nedifuzat pe post, regizat de Geo Saizescu. Tot pe micul ecran a putut fi văzut în emisiuni pentru copii, varietăţi şi teatru tv:** Invitaţie la castel **în regia lui Cornel Todea şi** Cadrilul **în regia lui Ion Cojar. A apărut în trei spectacole-cabaret televizate, realizate de Octavian Sava, avînd-o ca parteneră pe Emilia Popescu.**

În prezent este actor al Teatrului Bulandra, unde joacă rolul Persant din piesa Merlin **de Tankred Dorst în regia Cătălinei Buzoianu şi rolul principal, Melchior Gabor, din** Deşteptarea primăverii **de Frank Wedekind în regia lui Liviu Ciulei.**

☐ Sonoritatea numelui scenic Ştefan Bănică a avut vreo influenţă asupra personalităţii tale artistice ?

■ **Sigur că am fost mai uşor reţinut şi recunoscut de public. Fiind un nume consacrat, mi-a adus deci popularitatea mai uşor, dar ştiu că datoria mea este să-l fac cinste şi să-l duc mai departe.**

☐ Dacă ai avea posibilitatea să optezi între teatru şi film, ce ai alege ?

■ **E greu de spus. Cînd am de filmat foarte mult, cum s-a întîmplat la Geo Saizescu, îmi doresc teatrul, simt nevoia să fiu pe scenă, iar în perioadele în care nu fac film adeseori tînjesc după filmări. Părerea mea despre actorul anilor '90 este că trebuie să ştie să abordeze orice gen artistic. Trebuie să apară şi la noi actorul total.**

☐ Din toată activitatea artistică de pînă acum ce ţi-a adus cele mai mari satisfacţii ?

■ **Cele mai mari satisfacţii mi le-a adus colaborarea cu Liviu Ciulei.**

☐ Ce a însemnat pentru tine această colaborare ?

■ **Au fost două luni de repetiţii care m-au marcat în bine pentru toată viaţa. După nişte succese de alt gen, Ciulei a fost ca o baie de spirit. Cred că menirea lui Ciulei a fost de a orienta lucrurile spre esenţă. Am fost condus de mîna sa forte şi am simţit că totul s-a finalizat cu o izbîndă de mare importanţă pentru mine, întrucît Ciulei nu te lasă să te împrăştii.**

☐ Crezi că talentul poate fi transmis ereditar?

■ **Nu ştiu dacă neapărat talentul. Poţi moşteni anumite trăsături, un fel de a fi, Talentul este posibilitatea de a te adapta la situaţia scenică.**

☐ Ce iubeşti mai mult în profesiunea de actor?

■ **Bucuria de a oferi ceva oamenilor, sentimentul că ei pleacă de la spectacol îmbogăţiţi.**

☐ Există un rol pe care ţi-ai dorit foarte mult să-l joci?

■ **Mi-ar fi plăcut să-l pot juca pe Jimmy Porter din** Priveşte înapoi cu mînie **de Osborne.**

☐ Te consideri vedetă?

■ **După părerea mea, în România nu există vedete în adevăratul sens al cuvîntului. Vedeta este inaccesibilă, are publicitate, e intangibilă. În străinătate, publicul se manifestă zgomotos, scandînd numele unei vedete, tocmai pentru că nu o poate atinge, nu o vede pe stradă. La noi există oameni valoroşi, foarte talentaţi, dar asta nu înseamnă că sînt vedete. Atîta vreme cît poţi fi văzut la cozi, pe stradă, nu poţi fi considerat vedetă.**

☐ Ai altă pasiune în afara teatrului?

■ **Muzica. Am în curs de apariţie un disc de autor, cu zece piese Rock and Roll, cu versuri, muzică şi orchestraţie proprii.**

☐ Cum ţi se pare teatrul românesc în această perioadă ?

■ **Pe de o parte este foarte bine că teatrul nu mai este cenzurat, că e liber, dar am senzaţia că evenimentele teatrale sînt mai rare decît în anii trecuţi. După revoluţie, marile evenimente s-au numit Şerban şi Ciulei. Este nevoie mai ales de o ştiinţă de a alege repertoriul teatrelor, în condiţiile în care teatrul are inamici foarte mari, cum este televiziunea. Din păcate, oamenii au mari probleme existenţiale şi este grav că unii dintre ei pot trăi şi fără teatru.**

☐ Ce crezi despre spectacolele numite "şuşe" ?

■ **Aşa-numitele "şuşe" sînt de fapt nişte spectacole fără regie şi care încearcă să fie un fel de spectacole de varietăţi. Ele sînt necesare marelui public, dar contează mult calitatea lor. Cît timp afişele arată oribil, impresarii afişează nume ce nu sînt prezente, distribuţia e un "ghiveci", omul care dă banii pe bilet la un astfel de spectacol îi numeşte "şuşă".**

☐ Eşti unul dintre puţinii actori de show tv. Ce perspective întrevezi acestui gen artistic ?

■ **Ceea ce mă îngrijorează este că multe dintre emisiunile de varietăţi de acum nişte ani sînt incomparabil mai bune decît ceea ce se face acum. De ce ? În momentul în care scenaristul va scrie scenarii, regizorul va regiza, compozitorul va compune şi actorul va juca, deci fiecare îşi va vedea de treaba lui, poate că rezultatul va fi altul. Un show tv se face cu bani, lucru care în străinătate nu este un secret. În ceea ce mă priveşte aş vrea să fac un show tv în care să o am parteneră doar pe Emilia, un spectacol susţinut doar de noi doi. Sper să fie posibil cît mai curînd.**

CLARA MĂRGINEANU

VALERIU MOISESCU

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

ORIGINALITATE, UNICITATE, INTENSITATE

În teatru, ca în orice artă de altfel, între tradiţie şi inovaţie nu există incompatibilitate; antinomia, întreţinută uneori de o gîndire rudimentară, se dovedeşte a fi doar aparentă. "Chiar marii inovatori ca Beethoven nu se rup total de arta care i-a precedat - scrie Stanley Kubrik; a inova înseamnă a merge înainte fără a abandona trecutul".

Toţi marii creatori realişti de la Antoine încoace, socotiţi "depăşiţi" la un moment dat, au fost la timpul lor inovatori; după cum toţi marii inovatori antirealişti de la Craig şi Meyerhold încoace şi-au găsit argumente în arta unui trecut mai îndepărtat. De aceea putem afirma că teatrul, hrănindu-se continuu din propria-i substanţă, este o artă inovatoare prin tradiţie şi tradiţională prin inovaţie.

3 Aprilie 1988

***

Conceptualizarea metodelor de creaţie şi modalităţilor de expresie ale unei personalităţi artistice inconfundabile naşte susţinători, adepţi, grupări, curente sau şcoli - care, aplicînd rodul experienţelor individuale ale unui mare maestru, le transformă în "învăţături", învăţăturile devin cu timpul formule, formulele - dogme şi astfel, treptat, miezul iniţial se pierde, conservîndu-se cu fanatism doar coaja. Dar teatrul, ca şi viaţa, se sustrage oricăror formule. În acest sens nu pot să nu fiu de acord cu Tristan Bernard, care spunea că "teatrul se supune unor reguli foarte stricte... pe care nimeni nu le cunoaşte".

Singura regulă a unui teatru vital este aceea de a nu stabili reguli, ci de a-şi crea cu fiecare nou spectacol legile de care are nevoie.

21 Octombrie 1989

***

Acelaşi fenomen firesc ne determină în cele din urmă şi existenţa, care nu poate fi obligată să se supună unor legi - mai mult sau mai puţin fundamentale - atîta timp cît legea nu se supune vieţii, necesităţilor şi aspiraţiilor sociale, transformîndu-se şi adaptîndu-se situaţiilor şi stărilor de fapt ce nu înţepenesc bătute-n cuie după bunul plac şi voinţa oarbă a legiuitorului.

27 Aprilie 1992

***

Acest sfîrşit de veac şi de mileniu, cuprins de o psihoză generală, de violenţă, ură şi obsesii a mai produs şi boli fără de leac; iar una pare a fi contagioasă. Pornită dintr-o lume a artei, ea a cuprins treptat întreaga lume şi a ajuns să fie invocată chiar şi de presupuşi oameni politici. **Obsesia de a fi original** - sau de a deveni cu orice preţ tot născocind formule aberante - provine dintr-un virus ce provoacă halucinaţii care nasc himere.

Împerechind idei contradictorii, ni se propun alcătuiri bizare (un soi de vietăţi născute în comă), precum "democraţie originală". Ele ar urma să vieţuiască în peşteri clădite din mortar ideologic prin ţări de unde Soarele Răsare şi să-şi adape trupul (neputincios, scheletic, cu botul larg deschis) din Soare Apune.

Totuşi în viaţă, precum şi în teatru, cătînd cu orice preţ să fii original, pierzi orice şansă de-a mai fi credibil; ba chiar treptat poţi deveni ridicol.

15 Martie 1991

***

Una din cele mai expresive scene imaginate de Liviu Ciulei în spectacolul **Elisabeta I** de Paul Foster era cea a bătăliei navale, cînd la un moment dat se dădea foc unor bărci de hîrtie care pluteau într-un lighean cu apă.

Originalitatea rezolvării scenice a surprins şi a incitat atît publicul cît şi critica de specialitate. Iată însă ce povesteşte Paul Lafargue, în amintirile sale despre Karl Marx: "uneori se juca ore întregi cu copiii lui. Aceştia îşi mai amintesc şi astăzi de bătăliile navale şi de incendierea unor flote întregi de corăbii de hîrtie, pe care el le fabrica pentru ei şi pe care le dădea apoi pradă flăcărilor, într-o putină mare, spre marea lor bucurie".

Cunoştea sau nu Ciulei această mărturie? Întrebarea dar şi răspunsul sînt lipsite de importanţă atîta vreme cît îi acceptăm ca mari creatori atît pe Homer cît şi pe Fidias; primul descriind frumuseţea Nausicăi iar cel de-al doilea realizînd-o.

29 Decembrie 1980

***

Principiul lui Lavoisier: "Nimic nu se pierde, nimic nu se cîştigă, totul se transformă" funcţionează fără doar şi poate şi în zona artei şi culturii, unde în genere ne întîlnim în permanenţă cu variaţiuni pe teme mai mult sau mai puţin cunoscute. Cel mai original sculptor al secolului XX - Brâncuşi - se situează, la interferenţa, intuită şi asimilată de el, între arta egipteană tradiţională şi cea a meşterilor populari de pe meleagurile noastre.

2 Iunie 1982

***

Se prea poate să fie adevărat că "cine caută găseşte". Proverbul nu precizează însă nici ce anume se caută, nici ce anume se găseşte.

Poate e cazul să se facă o deosebire între a găsi, a descoperi şi a inventa.

De la a găsi-găsire provine probabil în teatru un cuvînt specific, "găselniţă" (în franceză "trouvaille"), ceea ce înseamnă truc, trucaj, detaliu în genere nesemnificativ (sau cîteodată plin de sens dacă ne gîndim spre exemplu la Chaplin).

Mai întotdeauna, scormonind sau căutînd în spaţiul înconjurător, avem şansa de a găsi ceva acoperit de praf sau de uitare, pierdut pe drept sau pe nedrept în timp.

Căutînd în spaţiul său interior, artistul are posibilitatea de a se găsi pe sine însuşi, ceea ce uneori - în funcţie de zăcăminte - echivalează cu descoperirea unui teritoriu (bogat în aur sau în turbă). În acest caz nu e vorba de a redescoperi ceva acoperit de uitare ci de a aduce la suprafaţă ceva existent dar nicicînd cunoscut.

Descoperirea e o condiţie a creaţiei artistice, invenţia - un atribut legat de tărîmul ştiinţei.

Talentul artistului nu inventă nimic, căci fiind un har dăruit de Dumnezeire, nu îşi poate permite să rivalizeze cu El decît pînă la o anumită limită. Doar Dumnezeu a putut crea lumea din nimic. Omul nu va fi niciodată capabil să transforme nimicul în ceva.

16 Ianuarie 1981

***

Realizarea oricărui spectacol - prost sau bun - reprezintă un unicat. El poate fi mai mult sau mai puţin convingător, mai mult sau mai puţin artistic, dar atît inteligenţa cît şi prostia au dreptul să-şi revendice **unicitatea**. Numai că unicitatea nu reprezintă un criteriu axiologic decît pentru cei lipsiţi de criterii.

22 Aprilie 1981

***

În teatru totul este "unic" şi din fericire "inconfundabil". Chiar reluarea unui spectacol de succes (înregistrat ca atare la un moment dat) de către acelaşi regizor (chiar în cazul în care acesta nu-şi propune decît să reproducă ceea ce a realizat anterior) nu poate fi nicicum identică.

Alţi actori, avînd o altă individualitate, alţi spectatori, alt spaţiu geografic, alt timp modifică nu numai produsul ci şi receptarea. Aceasta, modificînd la rîndu-i conţinutul, chiar dacă ambalajul se păstrează.

30 Mai 1992

***

Nu vom putea convinge niciodată pe nimeni (sau vom convinge pe prea puţini) forţînd originalitatea, ci doar prin forţa propriilor convingeri.

Atîta vreme cît nu sîntem convinşi de nimic, nu avem dreptul să aspirăm la a fi cît de cît convingători.

11 Noiembrie 1989

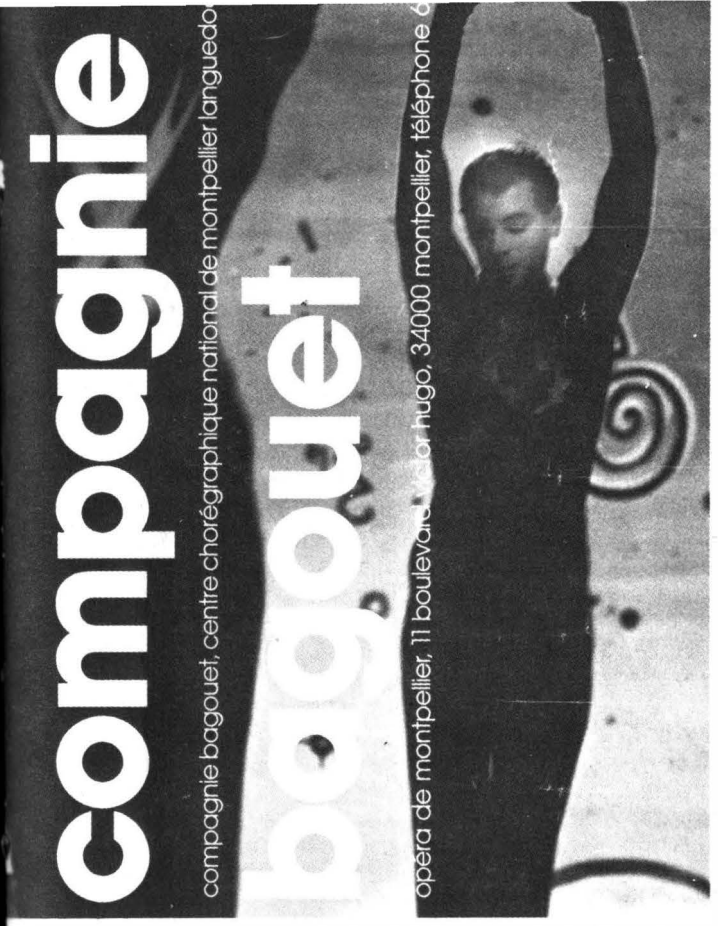
***

După cum remarca Ana Blandiana, în "România Literară" din 7 iunie 1984, vechii pictori "nu făceau decît să reproducă aceleaşi şi aceleaşi scene biblice (...) **avînd grijă să nu se deosebească de înaintaşii lor,** (s.n.) tehnica rămînînd neschimbată"; ceea ce se schimba într-un crescendo atingînd suprarealitatea era **intensitatea,** "forţa sentimentului exprimat".

În teatru, intensitatea, atribut al celor vechi, poate constitui o expresie a noutăţii, sau - de ce nu - sursa unei subtile, permanente şi nesecate originalităţi.

12 Iunie 1984

■


compagnie
bagouet
compagnie bagouet, centre chorégraphique national de montpellier languedo
opéra de montpellier, 11 boulevard victor hugo, 34000 montpellier, téléphone

DOMINIQUE BAGOUET:

"dansul este o artă foarte săracă, dar şi.. foarte bogată"

Dominique Bagouet îşi începe cariera ca dansator de formaţie clasică (elev al Rosellei Hightower). Dansează în trupa "Ballet du Grand Théâtre de Genève", în compania Felix Blaska şi în "Ballet du XX-e siècle", condus de Maurice Béjart. În anul 1976 obţine premiul întîi la concursul internaţional de la Bagnolet. Începînd cu 1980 se stabileşte cu trupa sa la Montpellier, trupă care devine în 1984 Centrul Coregrafic Naţional; în 1989 primeşte Marele Premiu Naţional al dansului. Este directorul artistic al primelor două ediţii ale Festivalului de Dans de la Montpellier şi, de atunci, a creat cîte un spectacol pentru fiecare ediţie. În luna mai, Dominique Bagouet a susţinut un **masterclass** la Opera Română cu studenţii de la Academia de Teatru şi Film - secţia coregrafie.

☐ În ultimii ani, contactul cel mai important al dansului modern din România a fost, datorită programului "La danse en voyage", acela cu şcoala de dans franceză. Crezi că vom deveni un produs al acestei şcoli ?

■ **Trebuie să precizăm că dansul francez este un dans pe care eu l-aş denumi ecumenic. Putem vorbi despre un transfer al metodelor de cercetare americane şi germane, ca şi despre influenţa dansului din ţările flamande: Belgia, Olanda. Deci, sîntem un pic purtătorii tuturor acestor influenţe. Dar nu ştiu dacă se poate spune că există o şcoală de dans franceză. Dansul francez poate să propună experienţa pe care a acumulat-o, experienţă care a fost a unei mari deschideri a frontierelor intelectuale...**

☐ Crezi că dezvoltarea dansului în România este îngreunată de lipsa de susţinere financiară ? Ştiu că în Franţa, în acest moment, subvenţia guvernamentală e mare.

■ **Dansul francez a primit cea mai importantă subvenţie de la echipa din Ministerul Culturii condusă de Jack Lang. În Franţa se poate trăi din dans, dacă dansul este de calitate. Spre deosebire de România, în Franţa există peste două sute de companii în momentul de faţă. Printre acestea sînt şi companii care au probleme financiare, căci concurenţa este foarte puternică, şi chiar eu, doar cu subvenţia pe care o am, n-aş putea trăi; trebuie să realizez 51% din reţetă pentru a-mi plăti dansatorii, ceea ce înseamnă că sîntem în plină economie de piaţă. Asta implică o enormă cheltuială de energie şi doar companiile care sînt nu neapărat de cea mai bună calitate, dar de o calitate foarte specială au într-adevăr o bună soluţie economică.**

Aici suportul economic este foarte slab, şi asta o ştiu bine, dar în acelaşi timp nu este acelaşi sistem de concurenţă. Deci, după părerea mea, în România se poate face mult, este un bun teren pentru a porni lucrurile. Există o voinţă, la dansatorii din lumea întreagă, o voinţă de a face ceea ce doresc, atunci cînd doresc cu adevărat, iar lucrurile de calitate ies pînă la urmă la suprafaţă într-un fel sau altul, se fac remarcate. Şi dacă nu sînt remarcate în ţară, pot fi remarcate în exterior, căci nimeni nu e profet în ţara lui, cum se spune. De pildă, Pina Bausch, înainte de a avea succes în ţara ei, a avut succes în străinătate. Teoria mea este că atunci cînd cineva are ceva de spus, atunci cînd există în jurul lui un climat de libertate, chiar dacă nu are bani, are totuşi terenul pentru a începe ceva. Iar avantajul dansului este că nu cere întotdeauna investiţii mari. După cum demonstrează şi duo-ul din dansul pe care l-am montat aici, cu doi dansatori şi cu linişte se poate obţine un dans. Nu ai nevoie de accesorii pentru ca dansul să existe; este o artă care poate fi săracă şi în acelaşi timp foarte bogată, pentru că bogăţia ei este dansatorul însuşi. Deci avantajul dansului e că poate fi viu cu foarte puţine mijloace. Dacă, într-o primă etapă, cultura română nu are mulţi bani, ar fi bine să se ştie că poate să mizeze pe dans, căci dansul este una dintre artele cele mai puţin costisitoare. Oricum, ea poate deveni o aventură magnifică pentru artiştii care încep într-un spaţiu de libertate ca acesta. Este, fireşte, impresia mea, foarte fugitivă şi din afară.

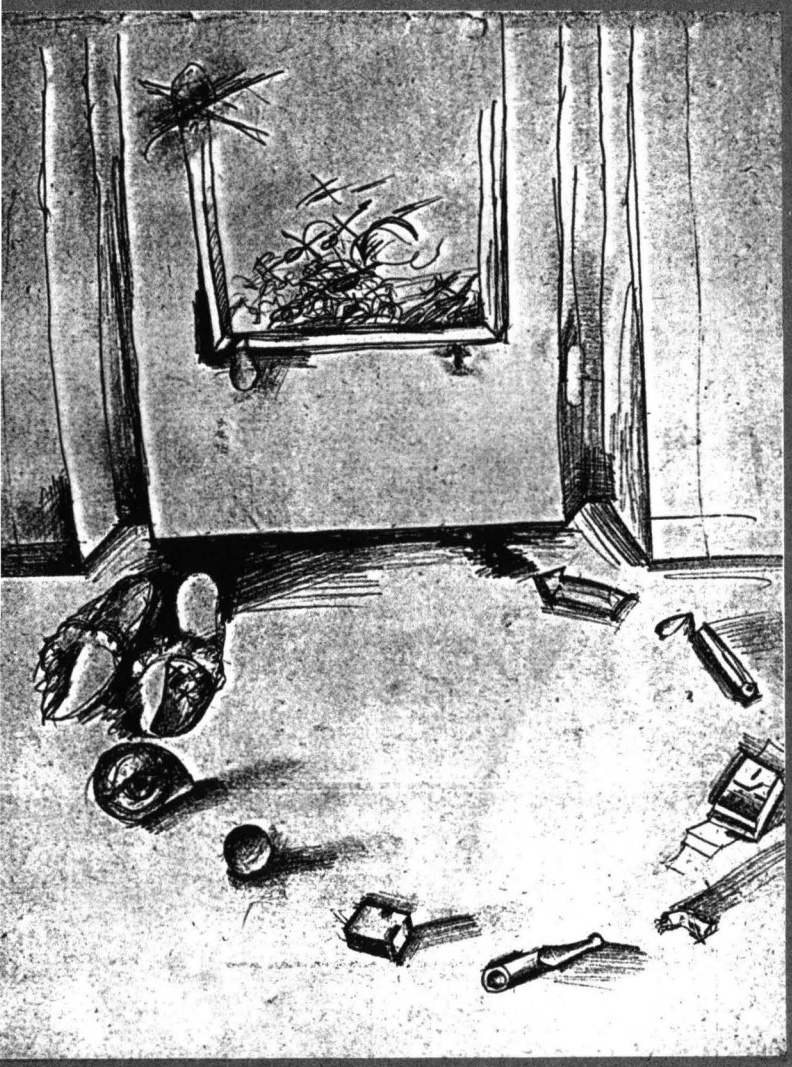
☐ Crezi că ceea ce se produce la întîlnirea dintre dans şi teatru este ceva de o natură deosebită, nouă ?

■ **Cred că da. Cred că de aici poate apărea ceva foarte specific pentru România. Am mai spus, la întîlnirea pe care am avut-o cu dansatorii: în România aveţi o foarte puternică prezenţă a actorilor şi a teatrului, şi cred că unul dintre lucrurile care pot deveni foarte speciale aici este această îmbinare. Nu în direcţia dans-teatrului, ca în Germania, ci în direcţia creării unei relaţii între dans şi teatru, păstrîndu-se un dans într-adevăr dansat şi un teatru consistent, dar cu întrepătrunderea celor două arte. Am impresia că aici există un teren foarte interesant pentru asta, iar dansul - şi din pricina prezenţei dansului francez - va ajunge să pună întrebări teatrului. Şi poate că şi teatrul va pune întrebări dansului. Lucruri foarte speciale se pot produce aici, mai speciale chiar decît, de exemplu, în cazul lui Appaix, pe care îl apreciez foarte mult. La el textul este foarte important, iar dansul este mai puţin important decît în dans-teatru; ceea ce mă interesează pe mine este ca dansul să nu-şi piardă consistenţa şi să conviţuiască cu teatrul, să se întrepătrundă. Dar poate că visez, poate că acest lucru nu se va petrece aici.**

☐ S-ar putea ca acest teritoriu cultural să fie favorabil, pentru că el a fost întotdeauna o răscruce a influenţelor diverse, adesea chiar fundamental opuse, şi în primul rînd a fost un punct de intersecţie între Orient şi Occident.

■ **Da, asta am simţit şi eu. Este adevărat că forma de spectacol despre care vorbeam nu şi-a cucerit încă un public, dar există încercări, le-am văzut în repetiţii, există spectacole, există deci o stare de emulaţie pe care o socotesc de bun augur.**

MIHAELA SĂSĂRMAN



ADRIANA BITTEL

PETRECEREA

Din curiozitate am însoţit un prieten în mediul străin mie al oamenilor de afaceri. Un mare patron îşi sărbătorea nunta de argint, ocazie cu care, într-o fostă "cîrciumioară la şosea" devenită prin investiţiile sale local de lux, îşi invitase parteneri de afaceri, colaboratori şi rude.

Am sosit tîrziu, cînd petrecerea începută de la amiază era în toi. În vastul careu dintre mese, în zgomotul unui taraf cu staţia de amplificare folosită la maximum, persoane supraponderale de vîrsta a doua îşi zbuciumau cu o energie năucitoare cărnurile în bătute, sîrbe şi geamparale îndrăcite. Păreau că se distrează de minune, chiar fericiţi păreau, şi feţele le străluceau nu doar de transpiraţie ci şi de mulţumirea de a fi îmbrăcaţi cu lucruri scumpe, de a-şi potoli setea cu cele mai fine băuturi şi de a regăsi în farfurii, după icre negre şi peşte alb, tochitura cu mămăligă, sarmalele şi cotletele împănate.

Exceptînd costumele, decorul şi o parte a meniului, atmosfera îmi amintea de o nuntă de zarzavagii înstăriţi din judeţul Giurgiu, la care sătenii şi copiii lor strămutaţi în Capitală, cu maşini şi apartamente la bloc, ridicaseră praful unei ograzi o noapte întreagă pe acelaşi repertoriu amestecat cu ritmuri turceşti, arăbeşti şi greceşti - orientul mixat în sos rom şi cu picanterii aţîţate pe care, cînd lăutarii se odihneau, le reluau în cor, într-o euforie pentru mine inaccesibilă.

*Orchestra şi solista de acum, cu experienţa gusturilor şi obiceiurilor cheflii, dirijau şi animau masa de bancheri, patroni şi intermediari fără nici un fel de complexe, iar decolteul larg al rochiei sclipitoare primea firesc hîrtiile tăloase de 500 şi de 1000 în schimbul cărora "o dădeau pe domneşte" (aşa a spus în microfon!) cu "şlagăre din repertoriul internaţional" în limbi aproximative ale gintei latine (**Volare, Marina, Bambolero, Cielito lindo**...). Femeile erau cele mai neobosite la "cîntec, joc şi voie bună". În separeuri, în jurul unor sticle cu etichete spectaculoase, boşii discutau afaceri, se tranzacţiona cu ton scăzut: obraji congestionaţi, cravata lărgită, havană între degete; cînd muzica se odihnea răzbăteau cuvinte - credite, fixing, accize -, timpul era şi aici valută şi din chiar momentul debutant al petrecerii se trăgeau profituri.*

Am părăsit la un moment dat locul meu de observaţie din coada mesei şi am ieşit la aer, în curte. Mirosea a toamnă tîrzie, a lac, a fum de frunze. Dintr-un alt corp de clădire, de la etaj, răzbăteau altfel de ritmuri şi după perdelele luminate alternativ în toate culorile curcubeului se vedeau umbre pulsînd. Am urcat. Într-o încăpere mică se distrau adolescenţi ai celor de jos, îmbrăcaţi lălîu-jerpelit-cazon. Se distrau e un fel de a spune, nu arătau deloc exuberanţi, ci concentraţi-însinguraţi în dansurile lor acrobatice, schimbau între ei replici cinic-spirituale, presărate cu expresii americane din filme, mimau dansînd şi cîntînd împreună cu cass-ul un soi de suferinţă-plictiseală-nerăbdare şi doar cînd le-au fost aduse dulciuri şi fructe au redevenit copii şi m-au observat. Îi stînjeneam.

M-am întors în salon şi m-am aşezat pe primul scaun gol. Lîngă mine un tip făcut bine îşi ţinea după gît femeia plină de aur turcesc, răcnea vesel "Aseară ţi-am luat chiloţi" şi dădea cu pumnul în masă de săreau paharele de apă pline cu coniac Metaxa. Nevasta îl privea cu mulţumire şi îi ţinea isonul -iu-iu-iu. Din partea cealaltă a mesei, un subaltern i se tot adresa "domnule preşedinte, domnule P.D.G." şi către mine, ca martor, "vezi doamnă, noi nu uităm de unde am plecat şi ce înseamnă să simţi româneşte", după care, ca să nu se lase mai prejos, a început să-mi recite "El Zorab" în varianta porno, prăpădindu-se de rîs.

"Nu mai serviţi?" m-a întrebat chelnerul înainte de a-mi lua din faţă farfuria din care altcineva mîncase tot.

Mi-era dor de Pintilie. ■

TEATRUL "ODEON" LA VENEȚIA

La începutul lunii mai Teatrul Odeon a întreprins un turneu în Italia cu ocazia deschiderii **Institutului român de cultură și cercetare umanistică din Veneția.** Propriu-zis e vorba de o redeschidere a acestui lăcaș de cultură, creat de Nicolae Iorga prin 1920, într-unul din impunătoarele palate ale lagunei, palatul Correr din Santa Fosca. Prin grija Ministerului de Externe și a Ministerului Culturii, palatul, proprietate a statului român, închis și abandonat timp de 45 de ani, a fost refăcut și mobilat cu eleganță pentru a fi redat circuitului cultural internațional.

Spectacolul Odeonului cu **Mincinosul** de Goldoni, prezentat pe scena prestigiosului teatru "Goldoni" din inima Veneției, a marcat începutul manifestărilor culturale menite să acorde inaugurării **Institutului român de cultură** amploarea și solemnitatea cuvenite.

Într-un oraș suprasaturat de cultură, n-a fost deloc ușor pentru actorii Odeonului să capteze interesul spectatorilor. Și mai ales cu **Mincinosul** lui Goldoni, în teatrul lui Goldoni, în patria lui Goldoni ! Dar să lăsăm ca mărturiile pe care le-am cules după spectacol, ca și cronicile apărute în ziare să reflecte efectul pe care acest spectacol de referință, premiat cu diferite premii în țară, l-a produs asupra unui public de elită, care l-a răsplătit cu vii aplauze, chiar la scenă deschisă.

Astfel, ziarul L'ADIGE DI TRENTO sub titlul "Primit cu entuziasm **Mincinosul** pus în scenă de o companie bucureșteană" consideră că spectacolul românilor inaugurează într-un fel celebrările bicentenarului Goldoni ce vor avea loc în 1993. Iar LA NUOVA VENETIA sub titlul "O Veneție postmodernă pentru un Goldoni văzut de români", din 6 mai a.c. sub semnătura lui Carmelo Alberti consemnează: "O Veneție fărîmițată, închisă într-un pătrat apos, scufundată în gunoaie, străbătută de figuri stranii de pescari, bătrîni ramoliți și femei isterice ca și de servitori echivoci; o Veneție post-modernă, iluminată de o lumină de neon unde se cîntă în mod ironic "gondoli, gondolà.." e cea pe care regizorul Vlad Mugur, cu ajutorul scenografei Lia Manțoc, a sintetizat-o în montarea lui **Buglardo**... în asemenea ambianță, povestea lui Lelio, mincinos prin vocație, devine un savuros joc parodistic profilat pe o subtilă intrigă poetico-nostalgică... Ceea ce ne frapează în interpretarea pe care ne-o oferă iscusitul Horațiu Mălăele este faptul că pe chipul lui se aprinde un surîs nevinovat în momentul cînd începe să savureze plăcerea de-a povesti istorii inexistente, de sorginte romanescă; acest Don Giovanni impertinent alunecă treptat spre o solitudine tragicomică, care e exprimată prin parafraza la monologul lui Hamlet: «A minți sau a nu minți aceasta este întrebarea.»

Tot atît de incisive sînt fizionomiile celorlalți protagoniști; un placid și ingenuu Pantalone (Virgil Andriescu) în duet cu un Dottore (Mircea Andreescu) exaltat și tulburat în fața vehemențelor fiicelor sale. Cele două femei, Rosaura (Diana Gheorghian) și Beatrice (Simona Gălbenușă), simt o atracție irezistibilă pentru mincinos, transformîndu-se astfel în teribili rivali capabili să se provoace la duel. Florindo (Marius Stănescu), îndrăgostitul timid, are caracteristicile unui Pierrot caraghios și neîndemînatic, blînd și nefericit, în timp ce servitorul său, un Pulcinella (Ionel Mihăilescu) coborît din zugrăvelile lui Tiepolo, care zace într-o lavită, pare să devină pînă la urmă conștiința sa extrovertită. În schimb Ottavio (Marian Ghenea), elegant și stăpîn pe sine, un cavaler cu scaun la cap, demască pas cu pas nelegiuirile lui Lelio. Bine marcate caracterizările lui Arlecchino (Florin Zamfirescu) și Colombina (Camelia Maxim)."

ANGELA IOAN

TEATRUL NAȚIONAL CRAIOVA ÎN JAPONIA

Este păcat că Teatrul Național Craiova, România, a prezentat Titus Andronicus **la Teatrul Globe din Tokyo timp de numai cinci zile (între 6 și 10 mai), deoarece turneul atît de scurt l-a privat pe mulți iubitori de teatru de bucuria de a vedea această tragedie rareori jucată...**

Regizat de Silviu Purcărete, Titus Andronicus **a devenit un spectacol înspăimîntător, avînd în rolul principal pe Ștefan Iordache, care a cîștigat multe premii teatrale, de film, de film TV, naționale și internaționale. Considerat unul dintre cei mai mari actori de teatru și film din România, Iordache este un Titus foarte credibil, un Titus care caută răzbunarea pentru uciderea fiilor săi și întîlnarea fiicei sale. Foarte bună în răzbunătoarea Tamora a fost Mirela Cioabă, în vreme ce Ilie Gheorghe a fost cu adevărat Aaron cel demn de dispreț, amantul maur al Tamorei. Ozana Oancea a fost remarcabilă în rolul pustiitei Lavinia. Foarte buni au fost Tudor Gheorghe în Marcus Andronicus, Marian Negrescu în Bassianus, Valeriu Dogaru în Saturninus și Valentin Mihail în Lucius.**

Ar fi interesant ca Teatrul Național din Craiova să revină la Teatrul Globe din Tokyo cu o piesă românească.

"ASAHI EVENING NEWS"
Tokyo, 12 mai 1992

O voce scoțînd strigăte bizare străbate de mai multe ori spațiul. Uimiți de scenele îngrozitoare și nepămîntene, tragedia ne acaparează complet.

Tînărul Shakespeare a scris **Titus Andronicus** urmîndu-le precedesorilor săi Seneca și Kyd. T.N.C. din România, la prima vizită în Japonia , transformă total această caricatură depășind realul într-un adevărat coșmar. Spectacolul este regizat de Silviu Purcărete.

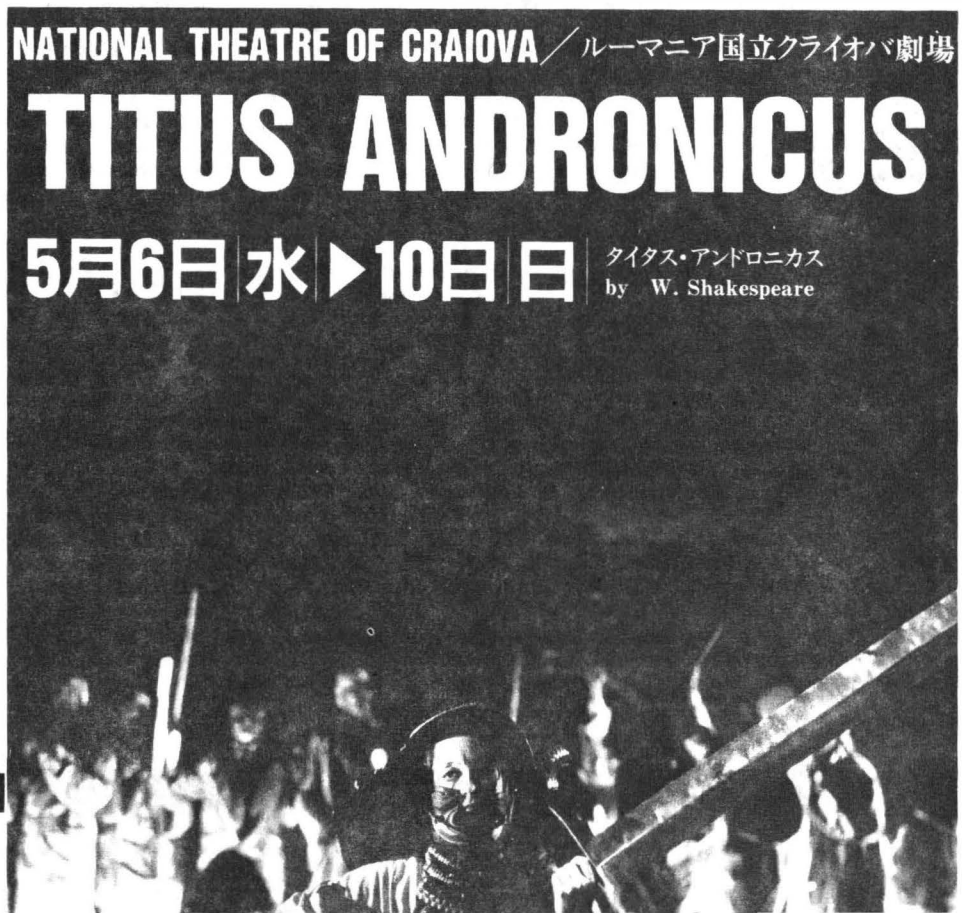
Cortine albe încadrează scena. Cortinele sînt mișcate în anumite momente pentru a sugera prezențe omenești și sînt menite să ascundă, să blocheze și să execute personaje. În majoritate personajele sînt îmbrăcate în costume clasice. Totuși bufonul, singurul îmbrăcat în haine moderne, se potrivește cu restul. Bufonul este ucis exact la fel ca în text, însă moartea lui este, cu siguranță, de o absurditate modernă.

Scena Tamorei născînd este schițată în siluete pe pînză albă.Este vorba despre un copil născut dintr-o regină și amantul ei cel ticălos(...). Aaron se îngrijorează și se preocupă de viitorul lui. Nu putem, aici, să nu ne gîndim la copiii nefericiți care se născteau în era dictaturii.

Sărmana fiică a lui Titus este violată și îi sînt tăiate brațele. Și ea ne amintește de ei.

Într-o astfel de situație, Titus nu poate rămîne sănătos. Nebunia lui este o armă de răzbunare, dar ea îi cuprinde treptat și pe toți ceilalți. Pe o frumoasă melodie de Mozart, ultima scenă a banchetului se transformă într-o mare de sînge.

"ASAHI SHIMBUN", Tokyo,
9 mai 1992



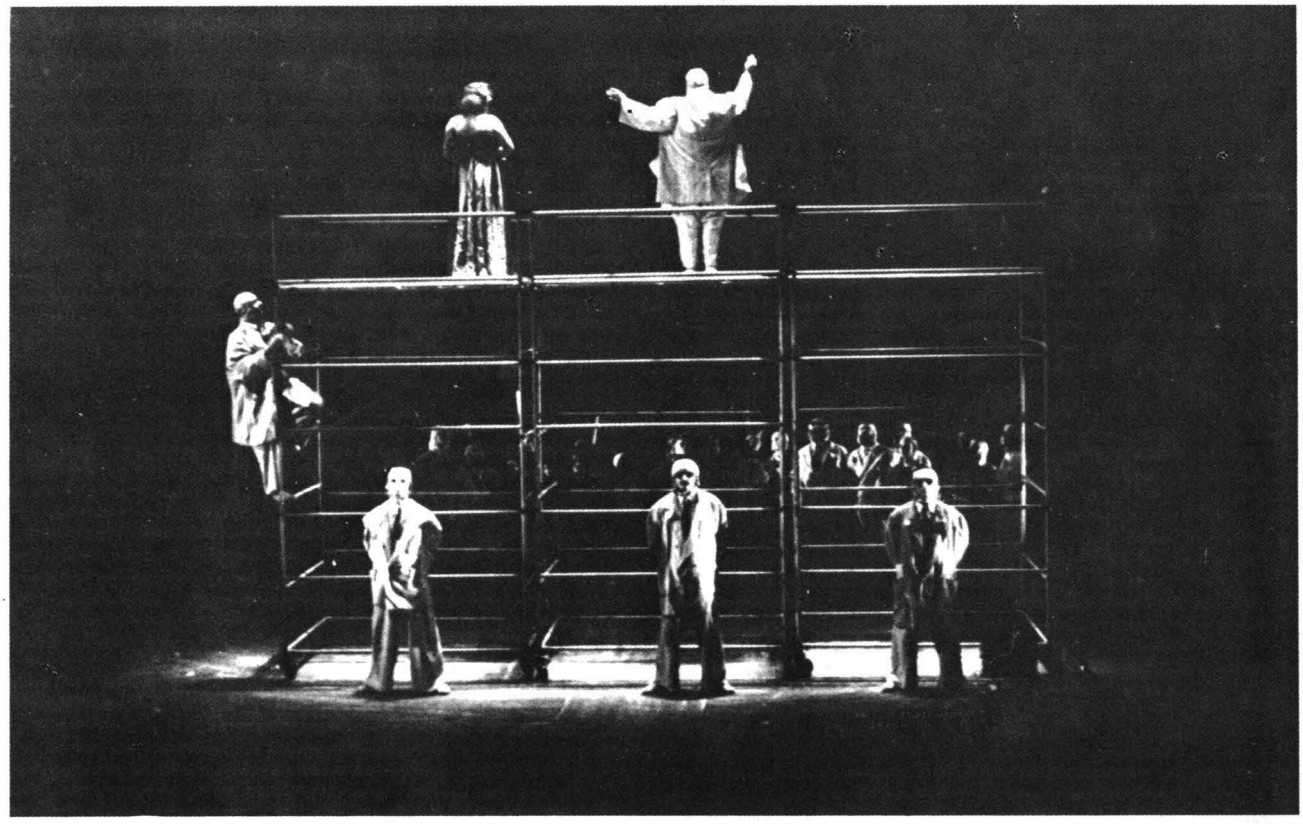


foto: dorin stanciu

DESPRE REALITATE ŞI DICTATURĂ

...Ubu Rex, **piesa lui Jarry, nu este exact ce vedem la Festivalul de la Ierusalim, ci o versiune specială, adaptată de Teatrul Naţional din Craiova, cu pasaje din** Macbeth **de Shakespeare. Această versiune a obţinut multe premii şi aprecieri internaţionale (...).**

"Da, cunosc deja această întrebare" oftează Silviu Purcărete la o conferinţă de presă ţinută în onoarea lui. "Oricine a văzut spectacolul caută - şi găseşte! - paralele între Regele Ubu, dictatorul teribil, şi Ceauşescu. Nu se poate neglija acest fapt, însă eu cred că sînt încă mulţi dictatori în lume şi probabil că vor mai fi. Nu e cazul să fiu pesimist; eu sînt realist".

Purcărete spune că a intercalat fragmente din Macbeth **ţinînd seama de marea asemănare dintre Ubu şi Macbeth. O şi mai mare asemănare găseşte el între Lady Macbeth şi Madame Ubu: amîndouă îşi împing bărbaţii spre ferocităţi şi fapte teribile(...). Şi în acest caz ne putem aminti fără dificultate de Elena Ceauşescu, femela infamă. Pe scenă, rolul Madame Ubu este interpretat de un actor.**

"Nu am avut intenţia să fac o piesă politică, spune Silviu Purcărete. Aspectul politic al acestui spectacol este de la sine înţeles. Ceea ce m-a interesat pe mine a fost poetica obscenă, însă pură, a lui Alfred Jarry".

■ *NAOMI GAL*

"Yediot Acharonot", Ierusalim, 25 mai 1992.

CEVA A FOST PUTRED ÎN ROMÂNIA

O voinţă uriaşă şi o maturitate completă - acestea sînt două condiţii indispensabile pentru ca o trupă de teatru să poată exprima (...) atrocităţile trăite de naţiunea sa şi, în acelaşi timp, să prezinte o performanţă teatrală fascinantă.

'Lucrul deosebit de frumos la acest teatru românesc este că, deşi piesa are, indiscutabil, nuanţe politice, ele nu sînt proiectate forţat către spectator. Cel mult, partea politică se strecoară printre rîndurile textului clasic. Acest fapt poate servi ca un bun model teatrului romantic. Cu alte cuvinte, teatrul din Craiova ne învaţă că e posibil să se transmită spectatorului frisoanele unui regim de teroare - în cazul nostru, reprezentat de perechea Ceauşescu - fără să fie măcar nevoie să se pronunţe numele lor.

Trupa de teatru din Craiova a stilizat la maximum: stil grotesc, care se potriveşte bine cu uriţenia şi oroarea; stil demonstrativ, care arată puterea distructivă a regimului; stil care arată partea hidoasă a cultului personalităţii, a crimei fără scrupule şi a jafului naţional fără precedent la care România a fost supusă în ultimii zeci de ani.

Ubu Rex **de Alfred Jarry e un succes admirabil. Regizorul Silviu Purcărete conexează şi scene din** Macbeth, **ce reflectă imaginea ca într-o oglindă spartă (...).**

Autorul acestui articol, nefiind de origine română, nu a putut să înţeleagă anumite momente subtile din dialog (...). Însă, fără îndoială, această fantastică piesă de teatru are o vigoare şi o intensitate formidabile, care ne arată că ceva a fost foarte putred în România.

■ *ELYAKIM YARON*

"Ma'ariv", Ierusalim, 27 mai 1992

COPACII NU ŞTIU SĂ FUGĂ...

O scenă goală, podeaua de lemn, o plasă ca fundal, sfori groase ce atîrnă din tavan, personaje care circulă fără rost în timp ce publicul îşi ocupă locurile... În acest spaţiu, timp de două ore, Albert Boadella şi trupa Els Joglars reconstituie, în spectacolul Am un unchi în America, prezentat în cadrul manifestărilor prilejuite de a 500-a aniversare a descoperirii Americii Latine, tragicul proces al cuceririi. Iniţial, regizorul imaginase, ca punct de plecare al scenariului, o întîlnire între oameni de ştiinţă spanioli şi un trib în care indigeni şi spanioli supravieţuiau de 500 de ani, neştiuţi, în pădure. O dată lucrul început, el a sesizat însă riscul excesivei epicităţi a subiectului, aşa că a abandonat ideea. S-a hotărît, în schimb, să utilizeze flamenco-ul, pentru caracterul temperamental al dansului, şi instrumentele de percuţie, cunoscute ca avînd un rol capital în muzica tribală. Primele improvizaţii cu balerini invitaţi dînd greş, Boadella s-a întors la trupa sa obişnuită. "Pentru mine, spune el, actorii sînt ca alfabetul unei scrieri. Ei intuiesc uşor scopul meu, chiar dacă nu-l explic cu claritate în cuvinte. Aş spune că ne înţelegem printr-un fel de telepatie şi asta e posibil numai cu o trupă cu care lucrezi de mult timp şi cînd printre actori nu există dorinţa de a se afirma ca vedete."

Astfel, Els Joglars a început o intensă muncă de documentare, constînd din lecturi şi vizionări de filme. Simultan, actorii au luat lecţii de flamenco şi de muzică. Deoarece Boadella a decis că acţiunea se va desfăşura într-un balamuc, actorii au fost trimişi la un spital de psihiatrie pentru a se familiariza cu diferitele forme ale nebuniei.

Regizorul şi-a propus să scoată în evidenţă trei fenomene: metisajul biologic şi cultural, creştinarea forţată şi sclavia. Pe rînd, diferitele situaţii s-au precizat, s-au organizat, iar personajele au căpătat formă: printre nebuni există un artist (catalan), un piroman care de fapt nu e deloc nebun, un paranoic vizionar, iar doctorii, pentru moment, aplică terapia muzicală. Nebunii, constituiţi în tribul Paquis, condus de o insaţiabilă nimfomană, îi au ca inamici pe doctori, pe care îi descoperă şi sub măştile conchistadorilor. Cortez şi soldaţii săi îi subjugă nu cu arme, ci cu puterea dansului. Metisajul e desăvîrşit cînd şi nebunii încep să danseze flamenco, să-şi ia sînge dintr-o mînă şi să şi-l injecteze în cealaltă.

Desigur, Boadella a ales bolnavii mintali pentru a-i reprezenta pe indigeni d arece aceştia sînt absolut incapabili să se apere. Ei nu pot înţelege lumea şi de aceea îşi creează o altă lume, subiectivă, care depinde totuşi de cea a oamenilor sănătoşi, puternici, a medicilor. Revolta, dacă se produce, se termină cu o partidă de electroşocuri.

Îmblînziţi, nebunii trec la monoteism, asistă la slujbă, dar - vai !- de pe chipul Fecioarei cade masca şi ei o recunosc pe doctoriţă.

Se aşteaptă vizita reginei şi Manolo, care, în ciuda electroşocurilor, a păstrat ceva din capacitatea sa vizionară, i se adresează: "Ne-au scos rahatul din cap şi ni l-au coborît acolo unde trebuie. Majestate, cucerirea este încununată de succes". Pentru a-i întări afirmaţia, nebunii interpretează o suită funebră pentru instrumente de suflat şi percuţie de Purcell.

Totul ar putea să se termine aici, dar nu lipseşte trimiterea la contemporaneitate. Ne întrebăm ce s-a întîmplat cu aceste triburi colonizate de către spanioli după căderea imperiului, dar,oare, în secolul XX nu trăim un nou fenomen de colonizare, mai crud, dacă e posibil, mai înrobitor, mai inuman ? Boadella e convins de acest fapt. Scena finală a spectacolului ne pune în faţă un soldat - de care tribul Paquis reuşeşte să scape prin fugă - înarmat cu un ferăstrău electric cu care distruge o pădure imaginară, viaţa însăşi. Copacii nu ştiu să fugă...

■ *MANUELA MIGA* (după "El Publico", nr. 89/1992)

Els Joglars din Barcelona, condusă de regizorul Albert Boadella, este una dintre cele mai reputate trupe independente spaniole. Practică un teatru constant preocupat de politic şi social, cu o expresie scenică violentă.

UN VIS DE LIBERTATE ÎNECAT ÎN SÎNGE

Invitat de către Societatea "Al cincilea centenar" să monteze un spectacol sub egida "Anului Columb", cunoscutul regizor spaniol José Luis Gómez s-a gîndit iniţial la Viaţa e vis de Pedro Calderon de la Barca, dar apoi a decis că va prezenta acest text la Théâtre de l'Europe din Paris. Alegerea lui s-a fixat, de aceea, asupra piesei Lope de Aguirre, trădător de José Sanchis Sinisterra.

Spectacolul s-a născut din intensa relaţie afectivă a regizorului şi a dramaturgului cu America Latină, precum şi din convingerea că epopeea spaniolă în acest continent nu s-a încheiat; istoria şi-a păstrat încă dreptul de a-i modifica desfăşurarea.

José Luis Gómez a fost cucerit de acţiunea dramatică, de protagonistul definit ca o absenţă la care se fac doar aluzii, de personalitatea lui Aguirre - rebel faţă de politica spaniolă, vizionar, idealist, nebun. Cheia piesei se află în ultima frază a Cronicarului:"Bătrîn trădător, niciodată nu ţi se va putea ierta faptul de a fi transformat visul tău îngrozitor şi justiţiar într-un absurd dans al morţii".

Structurii originare a piesei, bazată pe nouă monologuri, regizorul i-a adăugat, cu acordul dramaturgului, texte "interstiţiale" împrumutate din cronicile istorice. Aportul lor de poezie şi informaţie concretă creează o poveste colaterală, plasată între monologuri, care, altfel, ar fi fost mai dificil de urmărit de către public. Cronicile, îmbibate de acel realism magic pe care-l întîlnim îndeobşte la scriitorii din America Latină, posedă o cu totul altă viziune despre lume, ce o contrabalansează pe cea a monologurilor.

Tema piesei este călătoria, o călătorie mitică, o călătorie pe o plută care rămîne suspendată în aer, ca o metaforă a drumului întrerupt, ratat, fără întoarcere. Inspirat, în căutările sale, de cartea lui Gaston Bachelard Apa şi visele, regizorul admite ideea că nu numai şi nu în primul rînd lăcomia a dictat cucerirea Americii; adevăratele motivaţii au fost de ordin psihic. Cei care au pornit în aventura cuceririi asistaseră la destrămarea puterii Semilunei islamice, la o teribilă tentativă de recucerire, gest pe care se simţeau chemaţi să-l repete, bîntuiţi de un impuls himeric. În acest context se înscrie şi povestea lui Aguirre, dar himerele sale se văd puse în jug de interese mult mai prozaice.

Un alt punct de vedere de care s-a ţinut seama în montarea spectacolului a fost cel politic şi moral. Spania, ca ţară colonizatoare şi jefuitoare cu 500 de ani în urmă, nu trebuie azi să se ruşineze de trecut, ci să şi-l asume, ca pe o datorie morală, ca pe o responsabilitate (să ne amintim că, pentru comunităţile indigene din America Latină, 1992 este declarat an de doliu). Regizorul nu omite să citeze din declaraţia lui Fidel Castro la Conferinţa de la Guadalajara: "Anual, ţările creditoare extrag - în devize convertibile -echivalentul în aur şi argint a ceea ce, timp de 300 de ani, au extras portughezii şi spaniolii".

Scenograful Mario Bernedo este autorul cadrului în care se desfăşoară spectacolul. Viziunea sa o potenţează pe aceea a lui Gómez: spaţiul privilegiat al teatrului este cel al poeziei. Numai părăsind încîntul teren al prozaicului, apelînd la inconştientul spectatorului şi la facultatea sa imaginativă, spectacolul de teatru emoţionează şi merită, deci, să fie luat în consideraţie.

Într-o Europă din ce în ce mai xenofobă, în peisajul teatral spaniol în care se insistă ca toţi actorii să vorbească o aseptică limbă literară (dialectul castilian), Gómez a optat (ca şi Brook, de altfel, în Furtuna) pentru o trupă "de integrare". În spectacol joacă un aragonez, doi basci, doi andaluzi, un castilian - Cronicarul -, trei latinoamericani şi un portughez. Pe scenă se aude, astfel, o castiliană îmbogăţită cu intense parfumuri fonetice dialectale.

Lope de Aguirre, trădător îşi propune să ofere un răspuns la tema violenţei, în special a violenţei rasiste, dar şi a violenţei sociale, economice - una din gravele probleme ale lumii contemporane.

Motorul unic (din punctul de vedere al istoriei, comun cu al religiei) - consideră regizorul spaniol - este iubirea, tot ceea ce provine din violenţă ducînd la uciderea iubirii; orice acţiune cuprinde în sine violenţa şi poartă, de asemenea, germenele propriei distrugeri. Piesa lui José Sanchis Sinisterra poate fi înţeleasă, din acest unghi, ca o utopie bolnavă de violenţă, utopie ce se autocondamnă.

MANUELA MIGA

(după "El Publico", nr. 89/1992)

ANGAJAMENTELE ZODIACALE ALE CRITICII DE TEATRU

Ar fi fost firesc ca la Congresul Asociației internaționale a criticilor teatrali să se discute despre condiția actuală a criticii, coordonatele ei în felurite spații geografice, metodologii și strategii, profesie. Tema prelungului colocviu dintre gazdele poloneze și oaspeții sosiți din 40 de țări la Varșovia, la al 12-lea Congres A.I.C.T., a fost însă "Teatrul și politica", astfel că problemele meseriei au fost abordate în subsidiar.

E interesant de observat că nu există preocupări - sau n-au existat în acest context - privind modurile de exercitare a criticii. Ci, mai degrabă, felul în care ea își poate îndeplini menirea ori ba i-a interesat pe mai toți cei ce s-au exprimat. Evident, discuțiile s-au plasat, cum zicea cineva, în zodia prezentului. Au fost zodiacale, sub raport temporal și ca pasionalitate a afirmărilor, negărilor și dubiilor. Prezentul nu e calm. Îl bîntuie multe neliniști - de toate calibrele. Mircea Ghițulescu a creionat cîteva observații referitoare la pornirile adverse față de critică ale unor oameni de teatru orgolioși și vindicativi, al căror răsfăț îi împiedică în perceperea cronicilor la adresa spectacolelor lor. El s-a referit și la "drama" criticii, răsplătită îndeobște cu ingratitudine și parapon generalizat. Americanul Lawrence de Vine și-a pus întrebarea: pentru cine scriu? Și și-a răspuns: pentru public, căci realizatorii de spectacole nu reprezintă o adresă eficientă către care să-ți îndrepți considerațiile. Belgianul Carlos Tindemans ne-a spus că, în țara sa, autoritățile nu țin seama de ceea ce exprimă critica atunci cînd decid să acorde - sau să nu acorde - subvenții teatrelor ce au nevoie de ele. Norvegiana Janne Kjelberg a afirmat că, dimpotrivă, atît statul cît și sponsorii particulari sînt sensibili la aprecierile din presă cînd transferă mijloace materiale de susținere unor companii. Rusul Mihail Švîdkoi, semnalînd existența, în Federație, a 400 de teatre subvenționate și (la Moscova) a 200 de formații particulare - unele efemere - a fost de părere că fără critică nimeni nu s-ar mai putea orienta către valorile autentice produse pe aceste numeroase scene - deși criticii călătoresc din ce în ce mai greu spre locurile excentrice. Braziliana Carmelinda Guimâres crede că s-a născut un consens între critici și regizori în ce privește reprezentarea autorilor naționali și prețuirea specificității naționale în teatru.

Michel Vaïs, președintele Asociației criticilor din Québec și redactor-șef al importantului mensual "Jeu", convine să-mi acorde un interviu despre situația din Canada dacă-i acord și eu unul (pentru Radio Montréal) despre situația din România. Îl întreb, după tipicul nostru: "Cine ești dumneata?" Îmi răspunde, voios, că nu l-a întrebat nimeni pînă acum cine e și se definește ca "Unul ce iubește mult teatrul". S-a născut la Tunis. Familia a emigrat peste ocean cînd el avea 12 ani. A descoperit lumea scenei la 17 ani, jucînd, ca artist amator, într-o trupă mică, al cărei repertoriu predilect îl furnizau lucrările francezilor Armand Gatti, Boris Vian, René de Obaldia, Romain Weingarten. Cu timpul a scris și piese. Apoi a început să-i comenteze pe alții. Și-a luat doctoratul în studii teatrale la Paris, cu o teză despre "Scriitorul scenic". L-au interesat raporturile cu scena ale lui Beckett, Ionescu, Genet. Influența regizorilor asupra operelor dramatice ale acestora. Cu diploma pariziană a obținut o catedră la Universitatea din Québec. S-a atașat de revista "Jeu" în 1976, de Radio în 1980 și apoi de cel mai important cotidian, "Le Devoir". E acesta un drum bun pentru formarea unui critic? - îl întreb. Pentru mine a fost - îmi răspunde. Să cunoști, deci, teatrul dinăuntru, să-l studiezi în cadru universitar, să-l judeci în cunoștință de cauză printr-un exercițiu continuu. "Asupra cărui teatru vă aplecați cu precădere?" "Teatrul din Québec, evident. A cunoscut o explozie tîrzie, de-abia în 1968, o dată cu premiera piesei **Cumnatele** de Michel Tremblay. Poate să vă pară curios, dar această piesă a dat buletin de identitate teatrului canadian de limbă franceză. A contribuit la formarea unei noi generații de realizatori și critici, căci a fost primul semn al unui teatru foarte popular. De atunci încoace, oamenii merg spre săli ca să vadă **creații**, piesa nouă a cîte unui autor. Teatrul numit «Azi» prezintă numai piese noi ale autorilor din Québec. I s-a inoculat și publicului gustul riscului - pe care-l au întreprinzătorii". "Trăiți încă sub semnul acelui bing-bang inițial?" "Întrucîtva, da. După explozia dramaturgiei a urmat o revoluție a limbajului teatral. Și apoi, deschiderea spre lume. Au intrat în scenă regizorii. Din păcate, puțini. Încă. Autorii depășesc acum granița francofoniei. Barbeau, Daniel Dubois, Garneau (care e și poet) au forjat o limbă poetică. Au atras și atenția străinătății. Deschiderea spre lume s-a efectuat printr-o poartă: festivalul internațional; prima lui ediție s-a numit «La quinzaine théâtrale». A doua, «Săptămîna Americilor» ". "N-ați început cu un festival național?". "Nu. N-avem festivaluri naționale. Dumneavoastră aveți?". "Noi, criticii români, am fost printre aceia care au creat un sistem complex și întins de festivaluri naționale, care culminează acum cu o manifestare de amploare în Capitală". "Noi ne-am străduit să contribuim la organizarea unor structuri reprezentative. Printre altele, Consiliul quebechez, care grupează toate teatrele dramatice și de marionete". "V-ați organizat și propria dumneavoastră structură?". "Da. Asociația criticilor teatrali (acum 8 ani). Avem 28 de membri activi. Dăm premii teatrale. Inițiem unele manifestări. Colaborăm cu televiziunea. Dar, în general, sîntem boicotați". "Cine vă boicotează?". "Patronii teatrelor. Și unii din directorii teatrelor subvenționate. Pretind că prin cronicile noastre le facem deservicii. Au hotărît să nu mai publice reclame în

ziarele la care scriem. Am încercat să provocăm un dialog cu ei, la masa rotundă. Public. Să ne explicăm. Au refuzat orice dialog". "Bine, să-i lăsăm pe patroni; să vorbim chiar despre critică". "Critica e, acum, o dare de seamă luminată asupra spectacolului, ce-i permite spectatorului să-şi facă propria sa opinie despre reprezentaţia la care asistă. În felul acesta noi presupunem că-l sprijinim şi-l ajutăm să se deprindă a judeca aşa cum se cuvine actul teatral. Intervenim în viaţa teatrală ajutînd tinerele companii să obţină subvenţii. Scriem articole în caietele-program. Anumiţi critici exercită o anume influenţă asupra publicului. Cred că unul din aceştia e Robert Levesque, cronicarul cel mai inteligent, cel mai perspicace şi mai prompt, şi cel mai detestat. Se înşală foarte rar. E foarte citit, foarte căutat. Aş mai adăuga şi solicitările pe care le adresăm practicienilor. Dialogurile purtate cu ei la radio, în paginile revistei «Jeu», îi ajută să se autoexprime". "Ce ştiţi despre teatrul românesc?". "Puţine. Dramaturgia lui Ionescu. Andrei Şerban: i-am văzut o interesantă montare Molière (americană) la Montréal. Alexander Hausvater, personaj foarte activ, talentat, se înşală uneori, dar lucrează intens, «provocator» adesea. Am auzit că a dat adaptarea sa (discutabilă) la **Decameronul** lui Boccaccio şi unui teatru românesc. Nu-şi ascunde originea română. A avut succes la Bucureşti?" "Foarte mare". "Trebuie să vin şi eu la dumneavoastră".

Întîlnirea cu Samuel Dikoume din Camerun a fost favorizată de o povestire nostimă din expozeul său rostit la microfonul Congresului: Noi, criticii, am început prin a ne face conştiincioşi datoria faţă de teatrele tinere din ţara noastră. Amendînd mereu slabele lor spectacole s-a ajuns la o situaţie... critică. Am fost chemaţi la o discuţie cu forul guvernamental. Ni s-a spus, fără ocolişuri: "Înfiripăm cu greu teatre, şi dv. le puneţi la pămînt; aţi făcut să se golească sălile". Ne-am gîndit, deci, să fim mai milostivi cu artiştii, să le trecem oarecum sub tăcere cusururile. Ca urmare, spectacolele au devenit şi mai proaste. Iar publicul a început să ne batjocorească: "O să spuneţi din nou minciuni despre ceea ce vedem cu toţii că e rău?"

Am făcut cunoştinţă şi am avut lungi convorbiri despre teatrul african. Evident, l-am întrebat, în continuarea anecdotei sale: "Şi acum ce atitudine aţi adoptat?". "Cred că trebuie să fim serioşi şi oneşti. După mai mulţi ani de dictatură şi cenzură lucrurile au evoluat şi la noi de asemenea manieră încît am dobîndit libertatea cuvîntului. Autorii pot scrie fără oprelişti ceea ce cred, pot aborda orice problemă. S-au reluat piese odinioară interzise. S-au născut, în ultimii ani, multe trupe şi asociaţii teatrale. Ca un semn al timpului, în aceeaşi perioadă Institutul Internaţional de Teatru a întemeiat un centru camerunez. Sub egida acestuia au loc în capitală **Întîlnirile de la Yaoundé,** festival al trupelor naţionale, cu participări internaţionale. Însă structurile teatrale nu sînt încă adecvate. Noi, criticii, încercăm să contribuim la adecvarea lor la noile realităţi. Sîntem adepţii unei veritabile politici teatrale naţionale, care să dea oricărui talent posibilitatea de a se manifesta plenar". "Să înţeleg că ţelul de care pomeniţi e şi al Asociaţiei criticilor camerunezi, pe care o conduceţi?" "Lucrăm în acest sens şi sperăm ca tot ceea ce facem să ducă la rezultate sensibile". "În activitatea personală de ziarist vă stinghereşte azi ceva, cineva, aveţi vreun disconfort?" "Nu. N-aş putea afirma. Sigur, sînt dificultăţi. Dar ele vin de obicei din interiorul teatrelor, nu din afara lor".

"Ca să vă spun cîte ceva despre acţiunea criticii - zice d-na Irène Sadowska - Guillon, pariziană, unul din fondatorii Festivalului de teatru mediteranian - precizez mai întîi că se pot degaja actualmente două atitudini în teatrul francez; două tipuri de angajament: pe de o parte, teatrul angajat direct în real, care interoghează, demască şi contestă de o manieră radicală, neconcesiv, statu-quo-ul politic şi socio-cultural, iar pe de altă parte, teatrul cu angajament indirect, luînd distanţă faţă de realitate, recurgînd la metafora istorică, la alegorie, la exemplaritatea capodoperelor antice şi clasice. A aborda realitatea imediată de o manieră directă, polemică, a atinge problematici tabu, inspirate de istoria recentă, a aduce pe scenă dezordinile, interdicţiile, refuiările colective e un act provocator, dacă nu temerar şi riscant". "În ce constă riscul?" "Risc - în cel mai bun caz - de polemică tumultoasă; iar în cel mai rău caz, de cenzură". "În Franţa, stimată colegă?" "Vă reamintesc că teatrul «angajat» funcţionează, la noi, esenţialmente în sistem statal, instituţionalizat, legat deci de un anume consens politic şi social, dacă nu şi ideologic. Se pune deci întrebarea - şi pentru critici - pînă unde poate merge teatrul?" "Din ce punct de vedere?" "De exemplu, unde se opreşte toleranţa autorităţilor, cînd el, teatrul, bruschează atitudinile consensuale, cînd polemica se aplică la interdicţii, sau pur şi simplu la anumite interese, ori la buna imagine a unui clan sau a unei comunităţi?" "Exemplele ar fi, cred, convingătoare, dacă aţi binevoi să-mi furnizaţi unu-două-trei". "Să le luăm din stagiunea ultimă, 1991-1992. **Roberto Zucco** de Bernard Marie Koltès, pusă în scenă de Bruno Bayen, spectacol care, sub formă poetică - pornind de la un fapt divers, un ucigaş revoltat contra ordinei sociale - pune în discuţie această ordine şi ridică problematica responsabilităţii societăţii: de la crearea spectacolului la Teatrul Naţional Popular din Villeurbanne, el a fost ameninţat cu suspendarea, interzis la Chambéry de către autorităţile locale, apoi ameninţat cu interzicerea la Paris. Sau **Avionul, ritual expiatoriu** al Teatrului Unităţii; aici argumentul e: catastrofa aviatică poate fi un revelator al dorinţelor noastre scabroase de mari tragedii, războaie, sînge. Spectacolul, programat iniţial la Jocurile olimpice de la Albertville, a fost radiat sub pretext că ar putea leza anumite sensibilităţi. L-am văzut însă la Avignon. Problematica fostului guvern de la Vichy, cea a ultimului război mondial, a războiului din Algeria, a «chestiunii evreieşti» rămîn mereu «subiecte sensibile»; repun în discuţie culpe, responsabilităţi naţionale, şi trezesc anumite nostalgii refulate, dar mereu vii. Confruntarea dintre De Gaulle şi Pétain în piesa **Villa Luco** (la Strasbourg) a provocat protestele familiei lui De Gaulle şi s-a aflat, o vreme, sub semnul interdicţiei. **Sigmaringen** de Daniel Benoin, povestind sfîrşitul guvernului de la

Vichy, autoexilat în Germania, sau piesa Arlettei Narniand **Pasiune la Saint Flour**, evocînd colaboraţioniştii epuraţi după Eliberare, au stîrnit proteste. Evocarea războiului din Algeria în **Paravanele** lui Genet rămîne în continuare «scandaloasă»; noua ei premieră, realizată de Marcel Maréchal la Marsilia, a iscat perturbări, provocate de nostalgicii Algeriei franceze. Cum unii realizatori se adresează clasicilor vechi şi moderni pentru a viza actualitatea - **Pacea** de Aristofan e o replică la războiul din Golf, **Caligula** de Camus, la fenomene ale vieţii politice - criticii sînt aceia care au datoria de a se întreba şi de a cerceta ce anume face ca oamenii de teatru să trateze actualitatea indirect, prin relecturări ce caută a actualiza modele de situaţii politice şi conflicte politice ale trecutului. Pe de altă parte, e util să ne întrebăm dacă au eficacitate aceste modele, dacă sînt apte a reprezenta realităţile noastre de azi. Nu cumva e vorba şi de o atitudine timorată în faţa prezentului - într-adevăr, dificil a fi sesizat, la cald, în toată opacitatea şi complexitatea sa? Unii dintre noi, criticii, privim cu mult interes la spectacole ca **Ascensiunea lui Arturo Ui** şi sîntem pe deplin convinşi că e un exemplu frapant pentru conştientizarea faţă de spectaculoasa ascensiune a lui Le Pen, afacere deloc inocentă." "Dar cum reacţionează publicul? Vede tot atît de bine lucrurile ca şi critica?" "Experienţa ne arată că atît publicul adult cît şi cel al tinerilor, care suportă cu greu matineele şcolare, e prea puţin captat de didacticismul teatrului clasic; îl percepe ca pe un obiect istoric, în afara realităţilor actuale. Prea puţini spectatori se mai emoţionează, de exemplu, de destinul lui Britannicus, sau caută să descopere vreo legătură între monstruozitatea puterii lui Nero şi anumite dictaturi ale timpului nostru. În schimb, acelaşi public, prin reacţiile sale cîteodată vii şi mai cu seamă prin fidelitatea faţă de anumite teatre (nu multe), care se străduiesc să iniţieze dezbateri asupra prezentului, probează că e vorba de un demers şi de o apropiere de real în care el, acest public, se recunoaşte. Teatrul Colinei, condus de Jorge Lavelli, e exemplar sub acest raport, atît prin titlurile alese cît şi prin angajamentul său politic şi artistic, prin modul său de a deschide dialogul cu publicul asupra adevăratelor probleme, urgente, ale timpului nostru". "E un teatru subvenţionat de stat, nu?" "Da, e unul din ele". "Critica îl sprijină"? "Desigur. Cea mai mare parte a ei". "Am putea zice, deci, că şi criticii aderă la ceea ce numiţi «angajament»?" "Neîndoielnic. Aderă, ori îşi confruntă propriile angajamente cu acela ce-l cred a fi al cutărui ori cutărui teatru".

VALENTIN SILVESTRU

ALEXANDRU TOCILESCU

TEATRUL LA BOGOTÁ ÎN TIMPUL EVADĂRII LUI PABLO ESCOBAR

Nu în fiecare zi şi nu oricine poate ajunge la Bogotá. Întîmplarea şi lipsa totală de activităţi m-au azvîrlit la începutul lunii iunie tocmai acolo. De fapt, voiam de mult să-i vedem pe prietenii noştri (care se numesc Buendía, cu legătură cu eroii romanului lui Márquez "Un veac de singurătate"), dar distanţa, cludăţenia şi faima relativ proastă a locului ne-au ţinut destul timp în expectativă.

În sfîrşit, astea sînt lucruri lipsite de importanţă . Eu, de fapt, vreau să fac o relatare despre starea teatrului în acest oraş (reprezentativ, cred, din acest punct de vedere, pentru toată ţara), la un anumit moment - iulie 1992, în vremea senzaţionalei evadări a nu mai puţin senzaţionalului traficant de cocaină şi multimiliardar, deţinutul (de bunăvoie) Pablo Escobar Gaviria.

Dar vorba lui Hamlet (un mai vechi hobby de-al meu): "...doar fapte, fapte...". "Restul e tăcere "... ar spune ei, "restul e întuneric" spun eu, pentru că, intrînd la teatru la ora 19,50 ca un spectator disciplinat, pătrund orbecăind într-un hol luminat de trei luminări, unde o mulţime informă se înghesuie transpirînd în jurul unei măsuţe la care un domn negricios distribuie amabil în pahare de plastic un fel de ţuică fiartă cu scorţişoară: "canelată" = aguardiente + scorţişoară (canela) , unde aguardiente = rachiu de trestie de zahăr + anason. O clipă ! Piesa care se juca în seara respectivă era Suflete moarte după Gogol, în adaptarea lui Arthur Adamov. Mi-am zis că totul este o strategie regizorală: Rusia, puterea întunericului, alcoolismul, o "mise en abîme", cum spun criticii noştri, ortografiind fiecare cum crede de cuviinţă. Nu, nu voia nimeni să ne pună în abis (?!), era criză de energie, doamnelor şi domnilor! Penurie, stimaţi concetăţeni şi tovarăşi !

Tovarăşi ! Acesta a fost cuvîntul cu care a început spectacolul. Cuvînt introductiv, rostit de directorul trupei după intrarea publicului în sală. Totul părea o şedinţă de sindicat sau de partid. Ni s-au explicat tot felul de lucruri şi am aflat că luăm parte la spectacolul unei trupe de stînga de orientare comunist-maoistă, sau cam aşa ceva, că de fapt erau mai curînd amatori, dar că regizorul şi o parte din actori erau vechi profesionişti şi voiau să ajute mişcarea etc. Spectacolul a fost pe măsura introducerii: groaznic. Un fel de teatru sovietic din anii '50 cu neplăcute influenţe brechtiene, în care personajele (negative) erau pe rînd demascate şi înfierate pînă cînd din ele nu mai rămînea decît o movilită fumegîndă de oase şi zdrenţe. Un decor sinistru, jocul actorilor - mizerabil, singura undă de haz (pentru mine) era apariţia unui negru în rolul unui popă (ortodox,of course).

După mult chin, se termină spectacolul cu aceeaşi imagine ca la început (vezi Doamne, troica lui Cicikov mai aleargă încă...) şi vrem să plecăm. Dar nu, din nou şedinţă: acum voiau să afle de la noi cum şi de ce ne-a plăcut.

Apare şi regizorul: este singurul nume pe care-i dau, trupa şi teatrul nefiind vinovaţi cu nimic. Omul se numeşte Ricardo Camacho şi este regizor. După ce ştim noi asta ? Simplu: după haine. El este îmbrăcat ca un regizor: cu blugi şi haină de piele. Şi atunci am avut revelaţia că pretutindeni, în marile capitale şi în colţurile uitate de lume, tineri sau bătrîni, celebri sau mizerabili, de la Mircea Marin la Mircea Cornişteanu, de la B.Barasch la P. Brook, Strehler, Nicoleta Tola şi Bob Wilson, oameni care pot jura că şi-au dedicat întreaga viaţă luptei împotriva conformismului, a spiritului gregar, a egalizării şi uniformizării fiinţei umane, formează, de fapt, adunaţi la un loc, un batalion omogen, îmbrăcat într-o frumoasă uniformă - blugi şi haină de piele, mărşăluind disciplinat spre dunga neagră a orizontului .

Meditînd la acest lucru am vrut să-mi aprind o ţigară. Caut bricheta în buzunarul de la blugi: nu e ! O găsesc în sfîrşit. E în hăinuţa de piele.

***

Peste două zile mă aflam la spital la dializă şi mă uitam la televizor. Brusc, emisiunea se întrerupe şi crainica, destul de stressată, ne spune că imediat va vorbi preşedintele republicii. Ceea ce face, explicîndu-ne că după evadarea lui Escobar, petrecută cu cîteva ore în urmă, aducînd grave prejudicii liniştii şi ordinei din ţară, se vede nevoit să declare starea de urgenţă. Seara trebuia să merg la teatru. Mă gîndesc: stare de urgenţă, interzicerea adunărilor publice, restricţii de circulaţie, împuşcat dacă eşti văzut pe stradă după ora 21, mă rog, tot arsenalul cunoscut din filmele cu fascişti şi cu eroi ai rezistenţei care sfidează toate aceste legi.

Bineînţeles că nu a fost nimic din toate astea. Ca orice lege în Columbia, şi asta avea să albă un pur caracter teoretic . Singura problemă care se punea în mod serios era dacă vor fi sau nu atentate cu bombe în teatre, complexe comerciale , pieţe şi alte locuri unde se obişnuiesc asemenea jocuri de artificii .

Dar pasiunea pentru teatru, se ştie, e mai puternică decît meschinul instinct de conservare, aşa că, împreună cu vreo 400 de urmaşi ai conchistadorilor, am pătruns în Teatrul Naţional să vedem Incredibila şi trista istorie a candidei Eréndira şi a nesăbuitei sale bunici de Gabriel García Márquez, în adaptarea lui Carlos José Reyes şi a regizorului Jorge Ali Triana , o coproducţie a Centrului TPB şi a Teatrului Naţional. Spectacolul se juca de vreo trei săptămîni cu casa închisă şi era evenimentul cultural nr. 1 din oraş. Apăruseră deja pe stradă tricourile reproducînd afişul spectacolului şi presa era încă plină de ecourile favorabile stîrnite de premieră .

Şi pe drept . De cînd intrai în sală - cortina ridicată -, decorul nu se vedea bine , dar undeva, luminată, o siluetă argintie pe care o bănuiai un manechin (dar noi, care cunoşteam teatrul polonez , ştiam că e un actor şi că se va mişca cîndva), în sfîrşit acel ceva care face să miroasă a teatru de-adevăratelea.

Pentru cine cunoaşte nuvela omonimă a lui Márquez subiectul spectacolului e clar, iar dramaturgia se ţine strîns de linia nuvelei . Pentru cine nu o ştie, nu pot decît să semnalez ediţia din 1980 la editura Univers, în traducerea lui Darie Novăceanu şi a Mirunei Ionescu, actualmente ambasadori la Madrid .

Pe scurt, e vorba despre o tînără fată, Eréndira, care trebuie să plătească cu trupul, sudoarea şi sîngele ei o vină ce trece dincolo de anecdotica piesei , vină pentrucare bunica ei o obligă să se prostitueze toată viaţa considerînd-o datoare pentru paguba făcută. Este o povestire despre personaje nomade care se deplasează între Marea Caraibilor şi un interior de unde răzbat ecouri ale comerţului, politicii şi violenţei . În peregrinarea lor personajele întîlnesc alţi oameni şi alte întîmplări, oferindu-ne astfel secţiuni verticale şi orizontale în structura lumii şi a societăţii.

E foarte pompos exprimat, dar în puţine cuvinte nu pot rezuma mai bine. De altfel, bineînţeles, nu asta e important, ci felul în care decurge spectacolul . Iar spectacolul are ceea ce, pentru mine cel puţin, este esenţial: emoţie şi adevăr. Poate uneori puţin naiv, poate folosind toate procedeele exterioare cunoscute de noi: ceaţă, stroboscop, lumini colorate, scenă turnantă , împuşcături, dansuri, cîntece şi cîte şi mai cîte, dar toate în slujba unui adevăr -"de scenă", să-i zicem - pe care începi să-i simţi pătrunzîndu-ţi prin pori în toată fiinţa pentru a-ţi crea o emoţie artistică şi umană de cea mai nobilă esenţă.

Am reţinut dintre interpreţi pe Delfina Guido, nesăbuita bunică, o combinaţie între fizicul şi forţa Michaelei Juvara şi saltul, bruşte dar de un umor imens, de la o stare la alta ce caracterizează jocul Tamarei Buciuceanu. Fac aceste comparaţii doar ca să vă sugerez imaginea acestui tip de actriţă

care ar stirni ovaţii oriunde în marile teatre europene. Ovaţiile , oricum , le-a stirnit şi aici. O impresie deosebită mi-a făcut şi Fabiana Medina , o fată de vreo 20 de ani, debutantă, interpreta Eréndirei . Un adevăr actoricesc frisonant este imensa calitate a acestei fete cu trup îndesat şi vinjos de ţărancă şi cu trăsături marcate de sîngele indio din ea. Dar cită puritate, cită nevinovăţie pune în jocul ei şi în paradoxalul situaţiilor în care se află jucînd tot spectacolul aproape goală - ai senzaţia de fapt că asişti la martiriul unei sfinte (ceea ce cam vrea să ne spună şi piesa, din care răzbat multe ecouri biblice). Din păcate, partenerul ei direct, Juan Sebastian Aragón, nu face faţă, aşa că dramatismul maxim este oferit de scenele în care se confruntă cele două interprete principale.

Cîteva cuvinte despre decorul, conceput după cum scrie în program, de cineva sau ceva care se numeşte Chirivico . Un fel de gard de scînduri rupte, papură, bambus, crengi şi alte uscături înconjoară scena care este acoperită de un strat gros de nisip , baza imagistică a spectacolului fiind piciorul gol înfundîndu-se în praf, trupul transpirat prăvălindu-se în praf, bicicleta , autobuzul, soldaţii, călugării, curvele, lumea de la bîlci, tîrîndu-se în praf şi arşiţă. Foarte frumos. Sigur, dacă fundalul ar fi fost mai bine întins... dar asta fără Dan Jitianu nu se poate .

Mi-am amintit mai tîrziu, însă, că singura piesă sud-americană pe care am montat-o - Maria şi copiii ei de Osvaldo Dragún, la Piteşti, 1981 (?)- a avut ca decor (Dinel Ruesu) suprafaţa scenei acoperită de rumeguş (ca să sugereze praful) iar de jur-împrejur am avut un circular de scînduri (capace de lădiţe de fructe) . Deşi componenta esenţială a lumii sud-americane este vegetaţia, praful (sau nisipul) şi culoarea caldă a lemnului sînt menite să evoce căldura, aerul încins şi setea . Culorile reci - verde, albastru - ar înviora şi ar răcori o atmosferă care, spre a da un suport biologic patimilor, se doreşte sufocantă .

Spectacolul mi-a plăcut atît de mult încît aş dori să mai scriu ceva, dar preaîndelungata frecventare a cronicarilor noştri de teatru mi-a creat un sistem de stereotipii de exprimare din care, vai, nu mai pot să ies: "de excepţie, întruchiparea, culoare , aplomb, fineţe, tehnică, sensibilitate", mai nou "charismatic" sînt vorba care nu mai spun nimic, iar cititorul nu va afla decît la spectacol dacă acesta e bun sau prost . Dar ce contează?

Am să încerc mai departe să vă informez despre a treia experienţă teatrală trăită de mine în îndepărtata Bogotá (aşa se spune, nu?), sărind peste ceea ce a fost doar un infim fragment de experienţă , deoarece acest spectacol (fragmentul de experienţă, adică) nu s-a ţinut (el trebuia să fie o a doua reprezentaţie în seara respectivă), întrucît actorii s-au îmbătat împreună cu publicul primei reprezentaţii, aceasta fiind format din membrii unui congres de antropologie care se ţinea în oraş, invitaţi să vadă spectacolul şi cărora (ca şi nouă, care aşteptam reprezentaţia nr. 2) li s-a distribuit în mod gratuit (ca şi actorilor după reprezentaţia nr. 1) mai sus pomenita aguardiente, atît pură, cît şi sub forma, tot mai sus pomenită, de canelată (reţeta deja o ştiţi).

Scăpat cu bine din fraza anterioară, încerc să scriu despre spectacolul nr.3, care, aşa cum nu se întîmplă de obicei, a fost cel mai interesant.

Era chiar seara premierei . În cartierul vechi al oraşului - Candelaria -, rătăcind pe nişte străduţe înguste în pantă abruptă , pe lîngă case albe şi plate, foarte vechi dar frumos restaurate - de altfel întregul cartier tinde să devină un mare centru cultural, istoric şi etnografic - am ajuns la o casă absolut oarecare, unde un afiş arăta că în seara respectivă urma să aibă loc premiera spectacolului Palaţe în interpretarea a ceea ce se numeşte "Teatro Taller de Colombia" , trupă mai mult decît faimoasă care se defineşte ea însăşi astfel: "o comunitate de actriţe şi actori ambulanţi care supravieţuiesc prin forţa muncii şi a speranţei şi care a optat pentru o organizare în autogestiune cu o economie şi o formă de viaţă esenţialmente colective" . În 19 ani de existenţă au montat 20 de spectacole pe care le-au prezentat în 17 ţări, participînd la 15 festivaluri naţionale şi 18 internaţionale. Spectacolele lor se ţin în aer liber sau într-un cort. Acum erau în cort, un cort mare, ca de circ, cu public pe două laturi. Firesc că am intrat printr-un loc greşit şi ne-am trezit în mijlocul spaţiului de joc, întîmpinaţi de hohotele de rîs ale spectatorilor, dar am înţeles că nu eram primii cărora li se întîmpla asta şi că probabil această intrare făcea parte din show .

Despre piesă : bazată pe libretul operei Pagliacci, scris tot de Leoncavallo, textul ei mai cuprinde intermezzi poetice din versurile lui Raul Gómez Jattin, Juan Manuel Roca, Julio Daniel Chaparro, Orieta Lozano şi Carlos Pizzaro. Ajuns aici, trebuie să fac o nouă paranteză ca să vorbesc puţin despre locul şi rostul poeziei în cultura columbiană.

"În veacul acesta gras, gemînd de patimi " (da , din nou Hamlet - ce vreţi, e singura piesă pe care o ştiu pe dinafară şi citatele îmi vin automat în minte) şi în această minusculă Europă ipocrită şi trufaşă, poezia ocupă un coţişor din ce în ce mai obscur, iar lipsa de pragmatism a poeţilor îi azvîrle într-o categorie umană destinată de obicei ajutorului social.

Nu acelaşi lucru se întîmplă în această ţară în care nu există cale ferată, iar în capitala de peste 6 milioane de oameni nu ai nici tramvai , nici metrou . Dar ai în schimb , de joi seara cînd începe " rumba", adică sărbătoarea, fiesta, în cîteva baruri, alături de jazz sau salsa , concursuri de poezie, domnilor, cu participarea publicului şi a unor poeţi care sînt iubiţi şi ovaţionaţi ca starurile de rock . Asemenea concursuri - seri de poezie sînt şi în sălile unor biblioteci sau altor instituţii de cultură, dar existenţa lor în night-cluburi în loc de spectacole de varieteu sau strip-tease mi se pare mai mult decît simptomatică . Asemenea "performances" ad hoc ofereau şi la noi pe vremuri regretaţii Pică şi Ahoe, singurii care ştiau că poezia trebuie să întîlnească strada.

Am făcut această digresiune ca să mă apropii maimultde subiect; căci acesta este şi mesajul spectacolului: poem al circului şi circ al străzii, la propriu nu la figurat , pătrundem într-o lume de circari ambulanţi, în cotidianul existenţei lor, cu toată mizeria şi sublimul ei. Repetiţii pentru spectacol , numere întregi realizate perfect: echilibristică, acrobaţii, jongleril , scamatorii , aruncări de cuţite, balans, bicicleta pe sîrmă, gaguri, clovneril, dans, muzică, tot ce se poate face într-un circ, totul perfect realizat tehnic. Iar în această viaţă trăită cu un picior pe sîrmă şi o mînă pe cuţit fierb şi pulsează patimi, drame, iubiri patetice şi împreunări derizorii, omlete preparate pe un reşou în faţa noastră şi poeme filosofice recitate la beţie .

Spectacolul te îmbrăţişează, te la cu el şi te poartă într-o lume în care oamenii sînt din carne şi sînge, iar viaţa pe care o trăiesc are adevăr şi sentimente pe care ei le exprimă , liberi să o facă şi neîncercînd să le ascundă.

Sîntem departe de oamenii de plastic pe care îi întîlnim în jurul nostru şi pe care ne străduim atît să-i imităm , oameni pe care căldura unui sentiment i-ar topi ca pe o pungă de polietilenă flacăra unui chibrit şi din care nu ar rămîne decît un ghemotoc zgrunţuros cu miros neplăcut.

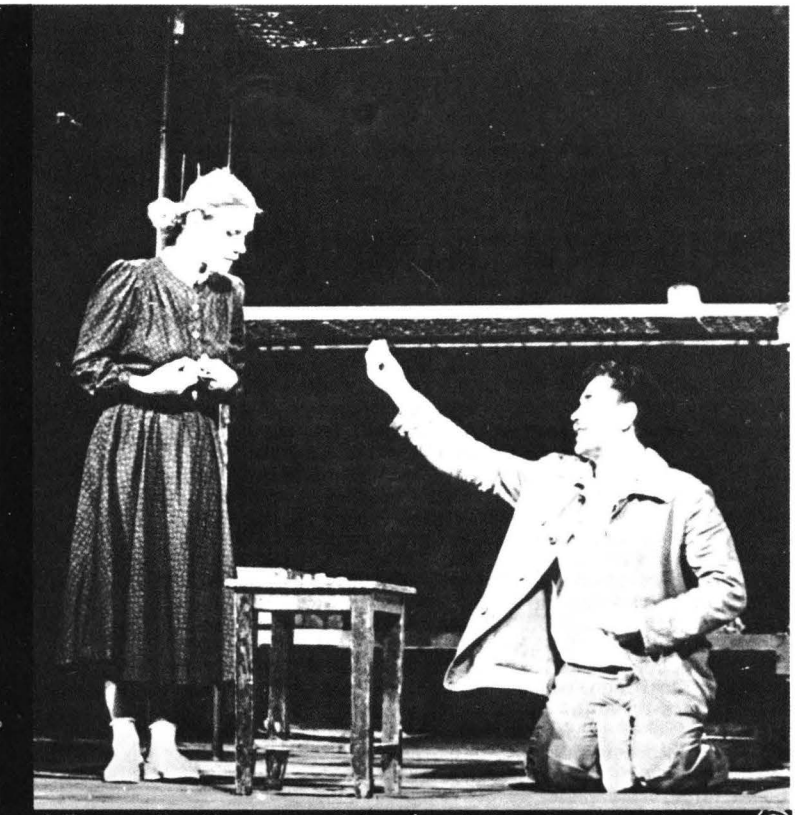
Decorul spectacolului, foarte bine realizat şi funcţionînd perfect, era format din doi stîlpi înalţi între care se afla cablul de sîrmă pe care se circula cu bicicleta sau per pedes , în jurul stîlpilor un sistem de cearceafuri care se ridicau sau se lăsau mereu în alt fel şi două module paralelipipedice cu rotiţe pe o bază mare şi o bază mică , de fapt nişte rame care puteau fi case, scenă, autobuz, cutie magică pentru iluzionişti, masă , cabina actorilor, orice. Extrem de plastic, în spaţiul cuprins între două grădene de plastic, acest decor strict utilitar crea perfect ambianţa şi spaţiul de joc necesare; mai mult decît atît, scenograful Enrique Castrillon faceun decor total lipsit de culoare, nu s-a lăsat tentat de ponciful circ, egal culori ţipătoare, lăsînd spaţiului pur şi dînd ocazia actorilor să creeze culori din joc şi din imagini. De altfel, în teatrul în arenă, de orice fel ar fi el , fundalul pe care joacă actorul este publicul, pestriţ prin forţa împrejurărilor, aşa încît o costumaţie prea colorată şi un decor la fel anulează în loc să pună în valoare.

Despre spectacol nu pot să scriu mai mult , el trebuie văzut şi nu se poate povesti. Voi enumera actorii în semn de preţuire, pentru că numele lor nu vă spun, evident , nimic: Carlos N. Villada (Beto) , Rubén Darío Herrera, Anselmo Parra, Libardo David Hernández, Jaime González, Beatriz Calvo, Sandra Parra, Betty Romana, Yolanda Zamora. Citiţi-le o dată cu voce-tare. Veţi auzi ce frumos sună. Numele actorilor buni sună întotdeauna frumos .

Bonn, capitală europeană a teatrului (II)

Relatarea noastră despre cea dintîi ediţie a festivalului Bonner Biennale, consacrat "Noilor piese din Europa", se încheia, în numărul trecut, cu descrierea entuziasmului produs de reprezentaţiile cu Angajare de clovn de Matei Vişniec, regizată de Nicolae Scarlat la Teatrul Levant. Spectacolul românesc a fost, de altfel, de bun augur pentru Bienală, el deschizînd seria marilor succese ale festivalului. În ordine cronologică, primul a fost Obişnuita nebunie a unei fiice a lui Ham de Julius Amédé Laou, dramaturg de culoare născut la Paris din părinţi originari din Martinica. Am pomenit aceste detalii etnico-rasiale pentru că scriitorul însuşi a insistat asupra lor, atît în discuţiile publice, cît şi, mai ales, în textul său, adevărat poem dramatic despre alienarea fără de speranţă a dezrădăcinaţilor, a "marginalilor"; un text de extraordinară frumuseţe, în care Laou evocă - împletind lirismul delicat şi senzualitatea fierbinte, umorul sprinten şi tristeţea sfîşietoare - paradisul pierdut al îndepărtatelor Antile. Spectacolul Teatrului Naţional din Lille, montat de renumitul Daniel Mesguich şi jucat de două formidabile actriţe de culoare, Jenny Alpha şi Sylvie Laporte, este, la rîndul lui, tulburător; cu foarte puţine mijloace (cîteva efecte de lumină, cîteva accente muzicale), izbuteşte să amplifice metafora textului şi să denunţe josnicia oricărui fel de segregaţie la care oamenii îşi supun semenii. Reprezentaţia franceză a marcat, neîndoielnic, unul dintre "vîrfurile" Bienalei. Altitudinea a scăzut întrucîtva o dată cu următorul spectacol, Vila "Tinereţea" de Georg Seidel, oferit de Teatrul de Stat din Dresda. Aparţinînd unui foarte promiţător dramaturg din fosta R.D.G., dispărut, din nefericire, în plină maturitate şi înainte de a fi apucat să-şi definitiveze textul, piesa e o dramă satirică despre mizeria morală născută de sistemul comunist ajuns în faza letargică de formă fără fond. Interesantă ca premisă, scrierea se resimte însă de pe urma lipsei unei "tuşe finale" pe care autorul nu l-a mai putut-o da, iar spectacolul (ce a făcut obiectul unei cronici semnate de corespondentul nostru special în Germania, Franz Wille, şi publicate într-unul din numerele trecute ale revistei) nu a reuşit să depăşească acest handicap decît pe cîteva porţiuni. Dar tot o montare germană a fost aceea care a ridicat din nou cota calitativă a festivalului: Genocid sau Ficatul meu e inutil de Werner Schwab, prezentată de cunoscutul Teatru de Cameră din München (Münchner Kammerspiele). O comedie atroce, greu de "povestit", a cărei temă ar fi demenţa benignă la care duce traiul cotidian în comun şi care se poate uneori transforma în demenţă agresivă mergînd pînă la dorinţa co-locatarilor de a se lichida reciproc; un spectacol inteligent, spiritual şi intens teatral (regia, Christian Stuckl), excelent jucat de o trupă a cărei stea era Doris Schade, dar al cărei autentic cap de afiş, răsplătit cu tunete de aplauze, s-a dovedit Michael Tregor. Cel de al treilea spectacol german văzut a fost unul al teatrului-gazdă, Schauspiel Bonn, cu o piesă scrisă, montată şi "scenografiată" (iertat fie-ne barbarismul) de polonezul Janusz Wiśniewski-Sosirea la peronul patru. De fapt, nu este o piesă propriu-zisă, ci un fel de scenariu vrînd să vorbească despre moarte, ca prezenţă familiară şi totuşi terifiantă, cu un minimum de cuvinte şi un maximum de imagini plastice şi de procedee cabaretistice: pe expresivele compoziţii ale unuia dintre cei mai dotaţi autori de muzică de scenă, Jerzy Satanowski, trupa teatrului, prezentă aproape în întregime (şi formată mai ales din tineri), cîntă, dansează, face pantomimă; în totul, un spectacol plăcut şi de nivel onorabil. Oferta germană mai includea, pe parcursul festivalului, încă trei spectacole (două ale teatrului din Bonn), dintre care cel mai interesant se anunţa Hermes în oraş de Lothar Trolle, realizat, la Deutsches Theater din Berlin, de Frank Castorf, regizor proeminent şi foarte controversat în vechea R.D.G. Din păcate, dată fiind planificarea reprezentaţiilor, nu l-am putut vedea; din acelaşi motiv nu am re-văzut nici Dansul Ierusalimului de Iipo Tuomarila, spectacol al Teatrului Municipal din Oulu, despre care am scris, de altfel, anul trecut în revista noastră. Din spusele celor ce au asistat la reprezentaţie, am înţeles că montarea finlandeză, ambiţioasă ca demonstraţie de scenotehnică, a avut mult succes. Nu chiar acelaşi lucru se poate spune despre spectacolul invitat din Ceho-Slovacia, interpretat de un grup de actori de la cunoscutul Teatru De la Balustradă (Divadlo Na zabradli) din Praga, unde a debutat ca dramaturg Vaclav Havel. Piesa lui Karel Steigerwald, al cărei titlu, Jale, jale, spaimă, funie şi groapă, reproduce un vers al lui Nikolai Gumiliov, foloseşte, conform declaraţiilor autorului, motive din povestea vieţii marelui poet rus Osip Mandelstam (ucis în timpul teroarei staliniste), cărora le fac ecou întîmplări din istoria mai recentă a disidenţei cehe; rezultă un amestec nu prea lesne de urmărit (şi de înţeles), expus scenic destul de pregnant, dar şi de monoton. Într-o alternanţă parcă voită (mai ştii ?) de organizatori, spectacolul celebrei trupe barceloneze Els Joglars, Am un unchi în America, dramaturg şi regizor Albert Boadella, a uluit şi entuziasmat pe absolut toată lumea. Avînd în vedere că în revistă apare, chiar la rubrica de faţă, un articol ce descrie în detaliu această excepţională performanţă scenică, ne vom mărgini aici să spunem că reprezentaţia trupei catalane este una dintre cele mai frumoase şi mai bune (da, pur şi simplu) pe care le-am văzut vreodată; un spectacol după care, literalmente, te simţi mulţumit de viaţă. Cu atît mai dezamăgitor a apărut, în suita, produsul înfăţişat în festival de Teatrul "Katona József" din Budapesta, teatru altminteri de calitate şi ţinută: căci Procesverbal de Kertesz Imre nu e nici măcar un text dramatic, ci o scurtă nuvelă, scrisă cu abilitate şi cu umor, dar complet neteatrală şi povestită suficient de plat pe scenă de către regizorul-actor Kornis Mihály (el însuşi, de altfel, şi dramaturg). Interesul Bienalei a crescut apoi din nou, în oarecare măsură, cu Miracolul de Ivan Radoev, montată de Leon Daniel la Teatrul Armatei Bulgare din Sofia. Amintind, pînă la un punct, ca subiect, de Tache, Ianke şi Cadîr, într-o manieră influenţată însă de teatrul absurdului, piesa are haz şi, totodată, melancolie, ambele puse în valoare într-un spectacol solid şi limpede, dar foarte inegal sub aspectul jocului actoricesc. O sincopă calitativă a însemnat reprezentaţia Teatrului de Stat din Ankara cu Deli Dumrul (Dumrul Nebunul, într-o traducere "neacreditată") de Gügör Dilmen, un fel de Alcesta à la turque, cu mult folclor, veselie şi culoare, dar atît. În ce ne priveşte, Bienala s-a încheiat, pe o treaptă considerabil de înaltă, cu Pătrat de Eimuntas Nekrošius, pusă în scenă de autor la Teatrul Lituanian de Stat din Vilnius; cel mai vechi spectacol adus la festival (datează din 1980), montarea porneşte de la o poveste aproape identică aceleia din Călina roşie a lui Şukşin, pe care o "spune" scenic cu o simplitate şi cu o intensitate dramatică de-a dreptul răscolitoare, prin glasurile şi trupurile a doi impecabili actori: Dalia Overaité şi Kostas Smoriginas; un spectacol ce justifică pe deplin renumele internaţional al regizorului lituanian.

Cele nouăsprezece spectacole, dintre care am încercat să vi le descriem, cît de sumar, pe acestea paisprezece văzute, au alcătuit, desigur, partea cea mai importantă a Bienalei. În afara lor s-au desfăşurat însă, zilnic, discuţii cu autorii şi cu trupele participante, conferinţe, simpozioane,



dalia overaite și kostas smoriginas în patrat de eimuntas nekrosins

teatrul-gazdă, cu sosire la peronul patru de janusz wisniewski

scenă din genocid sau ficatul meu e inutil de werner schwab, "kammerspiele - münchen

lecturi etc., etc., totul într-o organizare perfectă.Iar prin amploarea şi calitatea acestui prim - şi, deocamdată, unic - festival continental de dramaturgie contemporană, Bonn-ul, ce dorea să-şi asume demnitatea de capitală culturală a Germaniei reunificate, a devenit, fie şi numai pentru două săptămîni, capitala europeană a teatrului.

ALICE GEORGESCU

"EUROPA NU LA UNISON, DAR ÎN ARMONIE"

"Sîntem aici pentru a da forţă de coeziune speranţei, într-un moment cînd societatea umană e atît de plină de angoase, pentru a reafirma că omul e om şi că putem exista împreună sub semnul emoţiei, al iubirii, pe care-l poartă Teatrul", declara Giorgio Strehler, preşedintele Uniunii europene a teatrelor, sub egida căreia a fost organizat, într-o ţinută remarcabilă, acest prim festival desfăşurat între 7 şi 27 noiembrie 1992, la Düsseldorf.

Fără-ndoială, evenimentul nu poate fi scos din contextul politic în care a fost proiectat, iar simbolul aripii deschise, caligrafiat pe afiş, s-a constituit într-un mesaj fără echivoc al aspiraţiei spre comuniune spirituală în zbuciumata casă a Europei de azi. Nici alegerea oraşului-gazdă n-a fost întîmplătoare, pentru că, dincolo de sprijinul financiar şi de generozitatea forurilor culturale din landurile Westfaliei de nord, nu poate fi ignorată situaţia socială explozivă din această zonă a continentului, unde chemarea la dialog, înţelegere şi comunicare, lansată de cele mai importante teatre europene, a înfruntat cu flori şi ovaţii violenţa şi intoleranţa străzii. În sălile arhipline, în întîlnirile meticulos organizate cu publicul şi cu gazetarii, în contactele amicale întîmplătoare s-a impus doar deviza Festivalului: cultura nu are graniţe. Sau, nuanţînd, cum a făcut-o Volker Canarls, directorul teatrului din Düsseldorf, citîndu-l pe Goethe: "Europa nu la unison, dar în armonie".

În chip fericit, prin prisma acestor intenţii Festivalul supraintitulat "Scena europeană" a debutat cu spectacolul Teatrului Piccolo din Milano, cel care, al doilea după Odéon-ul din Paris, s-a declarat Teatru al Europei. *Gîlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni în regia lui Giorglo Strehler şi scenografia lui Luciano Damiani, spectacol inspirat calificat de un ziar german drept "cel mai artistic scandal teatral", a excelat într-adevăr prin performanţă stilistică, dar a fost în acelaşi timp şi binevenitul moment de delectare şi bucurie sufletească, prin seninătatea, prin simplitatea şi limpezimea sa. Încărcată de o anume nostalgie a ingenuităţii, tandră şi ironică, montarea italienilor ne-a arătat un Goldoni clasicizat, dar viu şi modern în acelaşi timp, într-o elaborare savantă şi rafinată, de un gust perfect. În lumina unui amurg ce părea a deplînge pierderea naivităţii timpurilor revolute, spectacolul s-a înfăţişat ca o succesiune de scene de gen cu contururile estompate, în care actorii, umbre animate parcă din pînzele lui Canaletto, au făcut distinctă picturalitatea imaginilor într-un tip de teatralitate implicită, fără artificii. Muzicalitatea vocilor, a sunetelor obţinute din jocul cu obiectele şi mişcarea în spaţiu au creat o stare de irealitate atît de precis şi de concret desenată, totuşi. Am citit în acest spectacol, totodată, cel mai autentic omagiu adus spiritului popular genial întrupat de Goldoni, o reverenţă a culturii în faţa tradiţiilor care o susţin, idee subliniată de un final admirabil, în care o mică orchestră de curte descinde protocolar pentru a acompania dansurile pescarilor din vesela Chioggie.

Onoraţi de vecinătatea pretenţioasă care le-a fost hărăzită pe afiş - după Strehler şi înainte de Bergman - românii şi *Visul...* lor născut cu atîta patos sub vraja lui Liviu Ciulei au avut de înfruntat nu numai celebritatea altor montări ale acestei capodopere shakespeareene, dar, vai, şi sistemul computerizat al scenei germane, care le-a solicitat ore de repetiţii epuizante. Poate de aceea în prima seară reprezentaţia n-a avut temperatura sa reală, următoarele două fiind mai apropiate de exigenţele festivalului, care, cum ne-am dat mai apoi seama, a promovat precizia, acurateţea demersului artistic, noutatea, dar şi coerenţa ideilor comunicate; într-un cuvînt - profesionalismul.

Spectacolul Teatrului "Lucia Sturdza Bulandra", care din acest an se numără printre cele douăsprezece teatre membre ale Uniunii, a fost apreciat pentru poezia imaginilor, pentru supleţea şi alerteţea "acrobatică" a echipei

tinere alături de care Ciulei însuşi şi-a recunoscut întinerirea. A rămas mai puţin perceput conţinutul reflexiv, filosofic al montării, deşi, la conferinţa de presă care a precedat spectacolul, regizorul român a insistat îndelung asupra tensiunilor şi straturilor de agresivitate pe care le-a urmărit în piesă pentru a evidenţia ideea capacităţilor de armonie şi disarmonie în existenţa umană. Generosul public din Düsseldorf şi mai ales românii care trăiesc acolo au aplaudat cu frenezie trupa, iar teatrul-gazdă le-a mulţumit actorilor pentru efortul de a da a treia reprezentaţie, în afara programării iniţiale. Cu subtitlul "Liviu Ciulei şi Ingmar Bergman, oaspeţi dragi la Düsseldorf", cronicarul de la "Frankfurter Allgemeine Zeitung" avea să conchidă în pofida rezervelor formulate: "...totuşi acest Teatru lasă o impresie adîncă".

Celebritatea lui Ingmar Bergman, care nu şi-a însoţit ansamblul (Teatrul Regal din Stockholm) la Düsseldorf, s-a prelungit o dată în plus în mit şi legendă. Actorii ne-au vorbit despre rigoarea şi inflexibilitatea maestrului, despre indicaţiile concrete (grija pentru rostire) şi ritmul sever de lucru, calificîndu-l drept "un artist matematic, dar care tratează matematica în chip genial". Spectacolul *Peer Gynt* în regia sa şi interpretarea viguroasă a lui Börje Ahlstadt, alături de care am văzut-o pe celebra actriţă favorită a lui Bergman, Bibi Andersson (Ase), a uimit într-adevăr prin arhitectura perfectă şi prin siguranţa mijloacelor. Aplicînd poemului ibsenian semnificative reducţii, Bergman a concentrat spectaculos universul acestei saga de esenţă faustică într-un vis interior dar a păstrat în acelaşi timp o distanţă reflexivă, ironică faţă de oniric pentru a-i puncta sensurile actuale. Avînd drept cadru unic camera lui Peer, în care explodează preaplinul eului său imaginativ, aşezînd această lume sub presiunea exteriorului care violentează fiinţa în căutare de adevăr, montarea a impus cu o tulburătoare forţă imaginea omului strivit de propria-i suferinţă, în efortul de a rămîne fidel sieşi. Fiecare secvenţă a acestui spectacol de patru ore merită un comentariu, fiindcă vocabularul bergmanian e bogat iar soluţiile sînt mai totdeauna şocante. Exprimarea sintetică ce-i este proprie n-a dus nici o clipă la încifrări gratuite, reprezentaţia potenţîndu-şi, dimpotrivă, deschiderile spre poezie dramatică, emoţie şi comunicare cu istoria adesea brutal amendată. Capodopera şi-a confirmat astfel universalitatea, iar trupa, înalta şcoală.

Cînd am văzut decorul, de o strictă minuţie realistă, care părea sufocat în spaţiul restrîns de la Kleines Haus, am presupus greşită amplasarea spectacolului *Platonov* cu care s-a prezentat în festival Teatrul "Katona József" din Budapesta. Au urmat schimbări multe şi anevoioase, fiecare tablou reconstituind ambianţa indicată de autor. Dar tînărul regizor Tamás Ascher, un îndrăgostit de Cehov, ne-a făcut repede să înţelegem că n-a urmărit doar banala "atmosferă" de care s-a pomenit în discuţii colaterale, ci un traseu interior al stării de exasperare. *Platonov*-ul său a evoluat de la linişte şi tihnă aparentă spre o tensiune explozivă acumulată gradat şi dusă la paroxism prin dezlănţuirea disperată a actorilor. În acest context n-a fost greu să înţelegem simbolul răzvrătirii lui Platonov din această "patrie a dezrădăcinaţilor", care şi-a pierdut legăturile cu adevărul şi speranţa. În patosul interpretării am simţit răfulala cu istoria din clipele în care aceasta întunecă nedrept orizontul fiinţei umane şi-o condamnă la o stare perpetuă de criză. Atunci cînd nu-şi mai încap în pielea lor, puţine le rămîn de făcut oamenilor, iar soluţia lui Platonov, pare a ne spune spectacolul Budapestei, e un înfricoşător avertisment. Cu ocazia prezenţei în Festival a Ungariei, dar şi a celorlalte ţări din Est, discuţiile au avansat în direcţia relaţiei teatrului cu politicul, cu Puterea. Multă curiozitate în această privinţă şi, firesc, puţină cunoaştere a unor realităţi trăite. De aceea a fost binevenit simpozionul cu tema "Teatrele din Est", la care au participat scenograful ceh Josef Svoboda, regizorul Gábor Zsámbeki directorul teatrului "Katona József", Ion Caramitru, preşedinte al UNITER şi Silviu Purcărete, director al Teatrului "Bulandra". Contribuţia românilor la lămurirea unor probleme în parte comune tuturor ţărilor ex-socialiste a fost substanţială în acest dialog, în care distinşii noştri reprezentanţi au abordat cu realism, cu demnitate şi simţ de perspectivă momentul pe care îl traversăm. N-a fost eludată experienţa rezistenţei politice prin teatru, care i-a creat acestuia o condiţie subversivă, dar nu s-a făcut din trecut un stindard al viitorului.

În ideea că teatrul românesc îşi regîndeşte structurile, îşi regrupează forţele şi îşi reevaluează rolul în societate, Ion Caramitru şi Silviu Purcărete au insistat asupra dificultăţilor actuale, financiare în principal ("Cortina de fier a fost înlocuită de cortina dolarului", spunea Ion Caramitru) care îngrădesc în alt sens libertatea de expresie şi creaţia. Nici participarea la festival, am spune noi, n-a avut din acest punct de vedere şanse de pornire egale - şi-mi amintesc remarca unui actor suedez deplîngînd condiţiile tehnice în care lucrează actorii români. În Casa Europei, cei din Est sînt încă rude sărace, chiar dacă generoasa idee a acestui festival le-a creat frumoase iluzii.

DOINA PAPP

AURA BUZESCU

În princiara ei solitudine din secularul cartier bucureștean al Icoanei, rămăsese ultima din marea falangă a clasicismului scenic interbelic. Istoria teatrului nostru i-a rezervat capitol, alături de Marioara Voiculescu, Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra și alte nume ilustre dintr-o vreme în care ierarhiile scenei se structurau ca în romanele cavalerești prin eroism, trudă pînă la uitarea de sine, har pentru năzuință.

Pe lîngă toate aceste daruri întru izbîndă, viața a mai adăugat ceva, rar în lumea capricioasă trăitoare sub luminile rampei - măsură și discreție absolută într-o existență aproape centenară. Se trăgea dintr-o familie bănățeană (26 august 1894), temătoare ca viața din regat să nu strice numeroșii copii. Aurora Almăjan, firavă cum o arată fotografiile, broda într-un atelier de croitorie cînd o descoperea Lucia Sturdza Bulandra și o lua la clasa ei de conservator. Din anul al doilea urcă pe scena Companiei Bulandra. E Serioja, băiețelul Anei Karenina... 1914. Curînd, în 1917, devine Aura Buzescu, prin căsătorie, cu administratorul companiei, hărăzit unei cariere financiare, ca om de încredere al Brătienilor. În registrul de stare civilă, actrița s-a declarat "fără profesiune". Născuse primul copil, Alexandru. Va urma o fată (trăiește în Elveția), Alexandra.

Actele din "dosarul personal", ajuns în Muzeul Teatrului Național, permit reconstituirea drumurilor ei în teatrul capitalei: 1914-1919, Compania Bulandra; 1919-1921, Compania Excelsior; 1922-1929, Teatrul Național; 1929-1933, Teatrul Ventura; din 1933 și pînă la pensionare, în 1968, la Teatrul Național. Pensionarea s-a petrecut "în bloc" și ține de burlescul timpului. "Artiștii poporului" și "emeriții" au fost convocați să primească, fără explicații, decizia, deși erau dornici de lucru și Sică Alexandrescu și Marcel Anghelescu, Giugaru, Birlic, Fintești eanu...

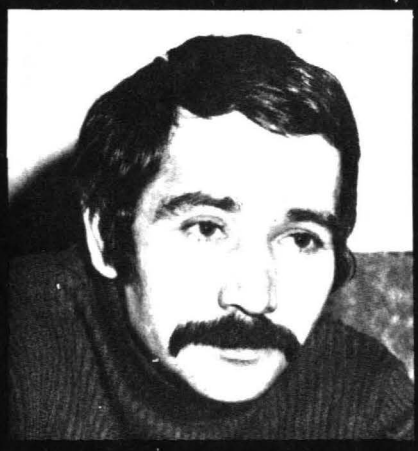
Cînd se retrăgea din teatru, Aura Buzescu avea la activ peste o jumătate de veac de izbînzi scenice. N-a jucat mult. S-a respectat în tot ce a înfăptuit. Într-un formular privind "Activitatea profesională a actorului", cerut prin anii '50 de Ministerul Artelor, actrița numește rolurile reprezentative.

I-a fost parteneră în 1923 lui Demetriade în Hamlet (Ofelia), în 1926 strălucește alături de G.Vraca și Gh.Ciprian în Faust. Drama modernă este ilustrată de Ibsen (Rața sălbatică, 1928), Strindberg (Tatăl, 1920), Paul Claudel (Îngerul a vestit pe Maria, 1940). Rolul de suflet - schilleriana Maria Stuart (1943). O demonstrație de forță dramatică, alături de Vraca - Din jale se întrupează Electra de O'Neill (1943), Consilierii sovietici din Teatrul Național sînt copleșiți de jocul marii actrițe în Trei surori (1950) și în drama lui Andersen-Nexö Cei din Dangaard (1954). Pentru ei, Aura Buzescu reprezenta tipul ideal de actor stanislavskian! Din păcate, străinătatea n-a cunoscut creația româncei în piesa lui Dürrenmatt Vizita bătrînei doamne (1965).

Dintre cîți au încercat să fixeze originalitatea acestei fascinante prezențe la rampa teatrului românesc, N.Carandino a trasat cu finețe liniile portretului: "Intrarea ei în scenă anunță drama. Este în atitudinea, în concentrarea ei nervoasă - prevestirea nenorocirii. Un fior trece prin sală și acest fior este decisiv pentru ca să dispară rampa, pentru ca publicul să participe (...). Nu numai prin timbrul vocii, prin atitudini, prin gesturi joacă Aura Buzescu. Ea este dintre rarele noastre actrițe care posedă și practică știința suverană a pauzei - pauză care-și întinde stăpînirea de la granița tăcerii, iar tăcerea, la rîndul ei, de la marginile vidului sonor (...). Capacitatea ei de a exprima toate asprimile urii și toate suavitățile dragostei ține de miracol."

■ IONUȚ NICULESCU

CORNELIU DUMITRAȘ



FLORIN VASILIU

Florin Vasiliu a debutat la Iași într-o perioadă de mare strălucire a casei lui Alecsandri, în 1939 în opereta „Vagabonzii" de Ziehrer. L-am văzut imortalizat într-o fotografie, tuns chilug, puștan semeț, între marii actori ieșeni Miluță Gheorghiu și Margareta Baciu.

În 1946 îl găsim la București, la teatrul de revistă "Atlantic", ca apoi să treacă la teatrul de revistă "Tănase".

Între 1946-1950 urmează cursurile Institutului de teatru avînd în cei patru ani de studiu o serie de profesori străluciți ca Ion Manolescu, Beate Fredanov, Sică Alexandrescu și Moni Ghelerter.

Este repartizat la Teatrul Tineretului, sala fiind pe vremea aceea în localul Liceului "Sf.Sava". Alci joacă printre alte piese în „Sînziana și Pepelea", alături de Iancovescu și Dacian, interpretînd rolul lui Lăcustă Vodă.

Peste treizeci de roluri, de prima mărime, joacă pe scena Teatrului Tineretului, mutată ulterior în actuala sală a Teatrului de Comedie, roluri cu care obține meritate succese, demonstrînd pe lîngă talent original, multă eleganță și farmec, simplitatea jocului său dînd uneori iluzia că nu face decît să se joace pe sine.

Dar Florin Vasiliu a trecut din cînd în cînd de partea cealaltă a scenei, devenind autor dramatic.

În colaborare cu colegul său Vasile Nițulescu scrie piesa "Ultima generație", inspirată din viața absolvenților de liceu al anului 1944. Premiera are loc la Craiova și Amza Pellea, Ion Marinescu și Silvia Popovici, pe atunci tineri actori craioveni, dau strălucire piesei. A mai scris de asemenea "Casa din strada Cosbuc 10" piesă ce s-a jucat la opt teatre din țară. În sfîrșit "Vrei să fii nevasta mea"? o savuroasă comedie, este ultima creație literară, prezentată pe scenele din București și din provincie.

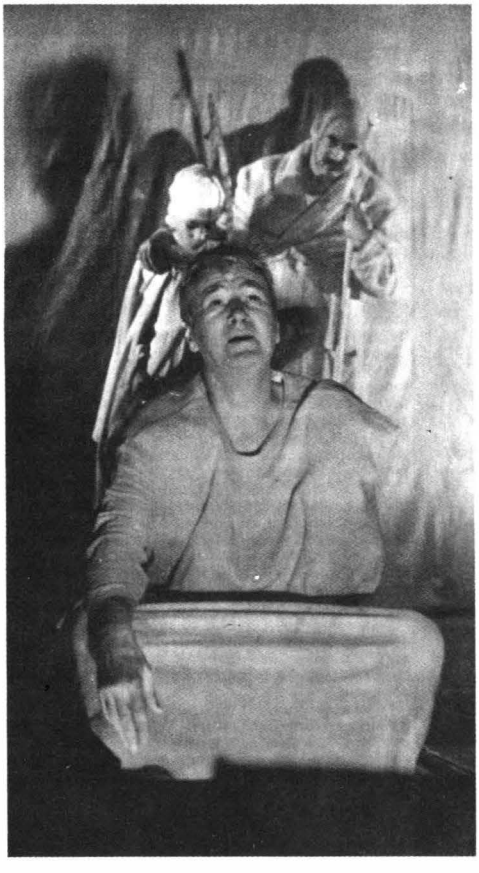
În acest început de an Florin Vasiliu a plecat pe drumul fără întoarcere, lăsîndu-ne amintirea personajelor create, despre care ne spunea, cu nostalgie, adesea "Ei dragii mei, nu știu cine a spus că viața actorului sînt rolurile sale, restul are mai puțină Importanță.

"Cred că avea dreptate!"

■ CONST. DINESCU

SOMMAIRE

ANTITHESES by Dumitru Solomon, p.2 • THE "CARAGIALE" FESTIVAL - Cristina Dumitrescu, Victor Ernest Maşek, Alice Georgescu, p.3 • IDEAS: The Laicization of Myths by Henry Wald, p.8 • The Meeting of the European Theatre Schools, p.9 • DIALOGUE: "To Be Ready" - Peter Brook talking to George Banu, p.10 • THE RUMANIAN THEATRE AND THE MARKET ECONOMY: sign Val Dobrin, Cornel Popescu, Constantin Măciucă, Olivia Șireanu-Chirvasiu, p.12 • WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES: Great Things in Galați, by Alice Georgescu, p.18, dialogue with Adrian Lupu, p.19 • DEATH OF AN ARTIST: Eugenia Zaharia, p.21 • DIALOGUE with Maia Morgenstern, p.22, Alexander Hausvater, p.24, Tania Filip, p.26 • Paul Bortnovski at 70 Years, p.28 • Reviews: p.29 • THE THEATRE XXI FOUNDATION, the HORIA LOVINESCU and UNITER Prizes, p.45 • I COME BACK AND SAY, p.46 • PROSCENIUM: discussion with Stefan Bănică jr., p.47 • CONTRADICTORY NOTES by Valeriu Moisescu, p.48 • THE CIVILIZATION OF THE IMAGES: discussion with Dominique Bagouet, p.49 • THE STREET'S PERFORMANCE by Adriana Bittel, p.50 • THE RUMANIAN THEATRE ON THE WORLD'S STAGE, p.51 • THE THEATRE AT LARGE: Spanish Performances, The Congress of the International Association of the Theatre Critics by V.Silvestru, The Bogota Theatre by Al.Tocilescu, Bonn - Theatre's European Capital, Europe in Harmony by Doina Papp, p.53 • DEATH OF AN ARTIST: Aura Buzescu, Cornel Dumitraș, Florin Vasiliu, p.63.

CONTENTS

ANTHITÈSES par Dumitru Solomon, p.2 • LE FESTIVAL "CARAGIALE" - Cristina Dumitrescu, Victor Ernest Maşek, Alice Georgescu, p.3 • IDÉES: La laicisation des mythes par Henri Wald, p.8 • LA RENCONTRE DES ÉCOLES DE THÉÂTRE EUROPÉENNES, p.9 • DIALOGUE: "Etre prêt" - Peter Brook en dialogue avec George Banu, p.10 • LE THÉÂTRE ROUMAIN ET L'ECONOMIE DE MARCHÉ: textes signés par Val Dobrin, Cornel Popescu, Constantin Măciucă, Olivia Sireanu-Chirvasiu, p.12 • QU EST CE QU'IL SE PASSE DANS LES THÉÂTRES?: A.Galatzi, de grandes choses, par Alice Georgescu, p.18, entretien avec Adrian Lupu, p.19 • LA MORT D'UN ARTISTE: Eugenia Zaharia, p.21 • DIALOGUE avec Maia Morgenstern, p.22, Alexander Hausvater, p.24, Tania Filip, p.26 • Paul Bortnovski à 70 ans, p.26 • CHRONIQUES: p.29 • LA FONDATION THEATRE XXI, le prix HORIA LOVINESCU et les prix UNITER, p.45 • Je revieus et je dis, p.46 • PROSCÉNIUM: entretien avec Stefan Banica jr., p.47 • NOTES CONTRADICTOIRES par Valeriu Moisescu, p.48 • LA CIVILISATION DE L'IMAGE: entretien avec Dominique Bagouet, p.49 • LE SPECTACLE DE LA RUE par Adriana Bittel, p.50 • LE THÉÂTRE ROUMAIN SUR LA SCÈNE DU MONDE, p.51 • LA SCÈNE DU MONDE: spectacles espagnols, Le Cogrès international des critiques de théâtre par V.Silvestru, Le théâtre à Bogota par Al.Tocilescu, Bonn - capitale européenne du théâtre, L'Europe en harmonie, par Doina Papp, p.53 • LA MORT D'UN ARTISTE: Aura Buzescu, Cornel Dumitras, Florin Vasiliu, p.63.